RADAR
4.10.09
Nº 685
AÑO 12

El humor argentino según Mex Urtizberea
Los Hamlets más raros del cine
Rodrigo Fresán por Ignacio Echevarría



80 años después del proyecto de Sergei Eisenstein, **Alexander Kluge** lo retoma y finalmente filma **El Capital**



El cráneo que mintió durante años

La historia la escriben los que ganan, y los aliados, al ganar la Segunda Guerra Mundial, decidieron cómo había muerto el Führer: en su bunker, en un pacto suicida con Eva Braun, con una pastilla de cianuro y un tiro en la cabeza. Algunos historiadores dudaban del tiro del final y lo sospechaban como un detalle romántico para que la historia quedara más bonita.
Stalin también tenía sus dudas. Cuando el ejército ruso tomó Berlín en 1945, especialistas forenses desenterraron un cuerpo cerca del bunker de Hitler. Le faltaba parte del cráneo (de ahí la historia del tiro), pero lo que quedaba de su mandíbula coincidía con los registros dentales. Los rusos llegaron a mostrar los restos a los asistentes del dentista de Hitler para terminar de confirmar el asunto.
No alcanzó para despejar las dudas de Stalin, que en 1946 envió otra misión a Berlín. En el mismo cráter de donde habían sacado el cadáver, encontraron el pedazo de cráneo faltante, con el orificio de salida del proyectil y todo. También tomaron muestras del sofá del bunker, con manchas de sangre.
En el año 2000, el cráneo fue exhibido en Moscú. Sergei Mironenko, director del Archivo del Estado Ruso, no tenía dudas de que el fragmento de cráneo era auténtico. “No es un hueso que encontramos por ahí sino algo que encontramos en un agujero donde estaba el cuerpo de Hitler.”
Las dudas de Stalin seguían resonando desde el más allá y cobraron carne en el arqueólogo especialista en huesos Nick Bellantoni, de Connecticut, que viajó a Moscú para examinar la calavera de la discordia. “El hueso parecía ser muy delgado; en los hombres tiende a ser más robusto”, contó al diario *The Guardian*. “Y las suturas donde las placas del cráneo se unen parecían de alguien menor de 40” (Hitler tenía 56 años en 1945).
Bellantoni volvió a Connecticut con algunas muestras y en el laboratorio de la universidad se dedicaron exclusivamente a despejar el enigma. Los resultados fueron que el cráneo nunca pudo haber sido de Hitler: el ADN es, sin duda alguna, el de una mujer.
Uki Goñi, en su artículo de *The Guardian*, se pregunta: ¿pudo haber sido de Eva Braun, que murió a los 33 años junto a su dictador favorito? “Sabemos que pertenece a una mujer de entre 20 y 40”, dice Bellantoni, quien de todas formas no cree que sea ella. “No hay ningún reporte de que ella se haya pegado un tiro o de que le hayan disparado más tarde. Puede ser cualquiera. Mucha gente murió cerca de ese bunker.”
Mucha gente murió en ese 30 de abril de 1945. Pero Stalin y Bellantoni, a través de los años y del más allá, coinciden en una cosa: Hitler pudo no haber muerto ese día.

En Canadá hacen las cosas en serio

Surrey es una ciudad canadiense de la provincia de British Columbia. Situada cerca de Vancouver, con una población de 400 mil habitantes según el último censo de 2006, Surrey tiene como lema “El futuro vive aquí”.
Salvo que el futuro sea pobre y no tenga donde ir, porque no hay lugar en Surrey para los *homeless*. Según el diario canadiense *The Vancouver Sun*, los trabajadores de la ciudad encontraron una novedosa manera de sacarse de encima a la gente que vive en la calle: esparcir mierda de gallina alrededor de un edificio de servicios sociales y en torno de los árboles de un parque cercano.
La medida no duró mucho. En cuanto la noticia empezó a circular, nadie se quiso hacer cargo y tuvieron que mandar una cuadrilla de trabajo con una aspiradora industrial para quitar la caca. No fue suficiente: al otro día tuvieron que poner gravilla para tapar los huecos que dejó la aspiradora y cítricos para despejar el persistente olor.
Aparentemente para los concejales de Surrey, la ciudad donde vive el futuro, es preferible tener las calles llenas de mierda antes que llenas de gente que no tiene donde ir. ¿Veremos PROnto un emprendimiento similar en Buenos Aires?



Virginidad instantánea, Made in Japan

La ciencia y el marketing no se detienen: una compañía japonesa desarrolló un himen artificial. El producto se pone en la vagina unos veinte minutos antes de que la cosa se ponga seria. Al contacto con el calor corporal, se expande un poquito y, según el website, “te hará sentir un poco más estrecha”. La cosa no termina ahí: este ingenio, ante la penetración, expele un líquido que parece sangre.
En Egipto no ha hecho ninguna gracia. Abdul Mouti Bayoumi, un estudioso de las leyes islámicas, ha pedido la pena de muerte para aquellos que importen el himen artificial. Según Bayoumi, vender este artefacto permite la proliferación del vicio en la sociedad y esto, según la Sharia (la ley islámica), se paga con la vida.
Este producto es una alternativa barata a la cirugía reconstructiva de himen, una práctica que se realiza en secreto en algunos países de Medio Oriente. Se consigue en Siria por 15 dólares, un precio realmente barato si se tiene en cuenta el peso del estigma del sexo premarital en los países islámicos: recientemente, en Malasia, una pareja de jóvenes fue sentenciada a seis bastonazos cada uno porque los encontraron desnudos, en un auto, a punto de tener relaciones sexuales sin estar casados.
En gigimo.com —donde venden el himen artificial— recomiendan un ingrediente final para que sea realmente efectivo: unos cuantos gemidos, como para que el hombre se crea que es el primero que ha pasado por ahí.

yo me pregunto: ¿Por qué hay comidas que se cocinan a Baño María?

Porque si se cocinaran en el microondas sería imposible hacer juegos de palabras picarescos.
El sofá de Manuela

Porque el baño de María es el único al que le tengo confianza. En los demás no cocinaría ni un fideo.
El baño José

Es la técnica de calentar progresiva, lenta y amorosamente desde afuera hacia dentro, no como en microondas que calienta de adentro hacia fuera, Nunca sabrá el micro lo bien que se pasa en el útero materno...
Tintofresco

Porque algunos alimentos como las salchichas o los choclos necesitan calentarse en forma uniforme, por eso se utiliza el “baño María”; este nombre se debe a una cocinera llamada María quien se ha hecho famosa por ostentar un hermoso par de tazas de té.
El Negro del encaje

No sé, pero por las dudas sigo prefiriendo una comida hecha “a baño María” que hecha “en” el baño de María o de quien sea...
Rosa la ignorante, desde el cuartito azul

Salvo que esa María sea la Kodama, que no calienta ni a un fideo fino.
Orgasmito Arrabalero

Porque hay que seguir cocinando cuando María va al baño.
Cacho cere

Porque primero hay que calentarla para poder comerse a la María.
Vaña Cauda

No sé ustedes, pero yo cada vez que me baño con María, lo que menos pienso es en comida.
Adolfito Acomerla

Ni idea, loco, pero la María que yo conozco cocina y calienta como los dioses.
El perejil que se come a la María

Porque así lo cantó Ricky: así es maría, tan caliente y fría...
Cacho Ondo

Porque María tiene jacuzzi y es más divertido. Eso sí, si te dormís al sol, te cocinás.
Romina de Caballito

Porque a “baño Marta” no quedaba muy publicable.
Util Y Sima

Porque mientras tanto, como dura un rato, nos podemos dar un buen baño.
La ingeniosa limpia

Yo hago lo que me dice la receta, no pienso.
La lentejita

Porque son comidas hechas con “pecados” de muchas espinas.
La Negra Bigotti de Firmat

Porque la empleada entendió mal. La patrona dijo: “Cocina la comida y después, al baño María”.
Exkomulgado

María —la cocinera— era indirecta. En cambio el parrillero no andaba con vueltas, ponía toda la carne al asador.
El Pollo de Avellaneda

Desde siempre es muy extraña esa María. Tuvo un hijo sin tener amante. Cocina en el baño... muy rara.
Sobredosis de Chuker, desde Rosario.

Por lo mismo que se “corta en Juliana” y se saborean “notas de Cata”.
Cocinerosycocineras.com

Para la semana que viene: ¿Por qué escoba nueva siempre barre bien?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar

POR GEORGE ORWELL

De todas las preguntas sin respuesta de nuestro tiempo, tal vez la más importante sea ésta: "¿Qué es el fascismo?".

Una de las organizaciones de estudios sociales que hay en los Estados Unidos recientemente formuló esta pregunta a cien personas distintas, y encontró respuestas que iban desde "democracia en estado puro" a "lo diabólico en estado puro". En Inglaterra, si se pide a una persona corriente, con capacidad de pensar, que defina el fascismo, por lo común responde señalando a los regímenes alemán e italiano. Y ésta es una respuesta insatisfactoria, porque incluso los principales Estados fascistas difieren entre sí en gran medida, tanto por estructura como por ideología.

Por ejemplo, no es fácil que Alemania y Japón encajen en un mismo marco, y es aún más difícil en el caso de algunos de los pequeños Estados que se pueden definir como fascistas. Suele darse por sentado, en efecto, que el fascismo es inherentemente belicoso, que prospera en un ambiente de histeria bélica, que sólo puede resolver sus problemas económicos mediante preparativos de guerra o mediante conquistas en el extranjero. Pero éste no es el caso, claramente, ni de Portugal ni de las diversas dictaduras sudamericanas. Asimismo, se supone que el antisemitismo es uno de los rasgos distintivos del fascismo, pero algunos movimientos fascistas no son antisemitas. Algunas polémicas eruditas, cuyo eco se escucha en las revistas norteamericanas desde hace muchísimos años, no han servido para precisar si el fascismo es o no una forma de capitalismo. Sin embargo, cuando aplicamos el término "fascismo" a Alemania, a Japón, a la Italia de Mussolini, sabemos, a grandes rasgos, a qué nos referimos. Es en la política interior donde la palabra ha perdido el último vestigio de significado que pudiera tener. Si se examina la prensa, se descubre que no hay, prácticamente, ningún conjunto de ciudadanos –ningún partido político, desde luego, y tampoco ninguna organización, de la clase que sea– que no haya sido denunciado por fascista a lo largo de los últimos diez años.

Aquí no me refiero al uso verbal del término "fascista". Me refiero tan sólo a lo que he visto publicado. He visto las palabras "de simpatías fascistas", o "de tendencia fascista", o "fascista" a las claras, aplicadas con toda seriedad a los siguientes grupos:

Conservadores: todos los conservadores están sujetos a la acusación de ser subjetivamente profascistas. El gobierno británico en India y en las colonias se tiene por algo idéntico al nazismo. Las organizaciones de lo que cabría llamar tipo patriótico o tradicional se tildan de criptofascistas o de "mentalidad fascistoide". Ejemplos de ello: los Boy Scouts, la Policía Metropolitana, el MI5, la Legión Británica. Frase clave: "Los colegios privados son caldo de cultivo del fascismo".

Socialistas: los defensores del capitalismo a la antigua usanza defienden que el socialismo y el fascismo son una y la misma cosa. Algunos periodistas católicos sostienen que los socialistas han sido los principales colaboracionistas en los países ocupados por los nazis. La misma acusación se vierte, desde otro ángulo, por parte del Partido Comunista, en especial, durante sus fases ultraizquierdistas. Entre 1930 y 1935, el *Daily Worker* habitualmente se refería al Partido Laborista llamándolo Fascistas Laboristas. De ello se hacen eco otros extremistas de izquierda, como los anarquistas. Algunos nacionalistas indios consideran que los sindicatos británicos son organizaciones fascistas.

Comunistas: una escuela de pensamiento considerable se niega a reconocer que haya ninguna diferencia entre los regímenes nazi y soviético, y sostiene que todos los fascistas y todos los comunistas apuntan aproximadamente a lo mismo, y que incluso son, en cierta medida, las mismas personas. En el *Times* (antes de la guerra), más de un cabecilla se ha referido a la URSS como "país fascista". Asimismo, desde otro ángulo también se hacen eco de esto los anarquistas y los trotskistas.

Trotskistas: los comunistas achacan a los trotskistas, esto es, a la propia organización de Trotsky, el ser un grupo de criptofascistas pagados por los nazis. Es algo que la izquierda, casi en bloque, creyó a pie juntillas durante el período del Frente Popular. En sus fases ultraderechistas, los comunistas tienden a aplicar esa misma acusación a todas las facciones que se hallen a la izquierda de ellos mismos.

Católicos: fuera de sus propias filas, a la Iglesia Católica se la tiene universalmente por organización protofascista, tanto objetiva como subjetivamente.

Antibelicistas: los pacifistas y otros grupos contrarios a la guerra son a menudo acusados de ponerle al Eje las cosas mucho más fáciles, e, incluso, se les adjudican sentimientos profascistas.

Partidarios de la guerra: los que se resisten a la guerra suelen fundamentar sus alegatos en que las aspiraciones del imperialismo británico son aun peores que las del nazismo, y tienden a tachar de "fascista" a todo el que sueñe con una victoria militar. Además, toda la izquierda tiende a equiparar militarismo con fascismo. Los soldados de a pie con cierta conciencia política casi siempre se refieren a sus superiores tachándolos de "fascistoides" o "fascistas por naturaleza". Las academias, los escupitajos, el betún, el saludo a los oficiales son conductas consideradas propensas al fascismo. Antes de la guerra, sumarse a los territoriales era tenido como muestra de tendencias fascistas. El reclutamiento obligatorio y el ejército profesional son denunciados como fenómenos parafascistas.

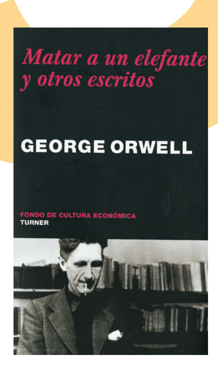
Nacionalistas: el nacionalismo se considera de manera universal como algo inherentemente fascista, aunque esto sólo se aplica a movimientos nacionales que el orador desaprueba. El nacionalismo árabe, polaco, finlandés; el Partido del Congreso de la India, la Liga Musulmana, el sionismo y el IRA han sido descritos como movimientos fascistas, aunque no siempre por parte de ellos mismos.

Tal como se emplea, bien se ve que la palabra "fascismo" carece casi por completo de significado. En la conversación, claro está, se emplea con mayores desatinos que en letra impresa. La he oído aplicada a los agricultores, a los tenderos, al Crédito Social, al castigo físico, a la caza del zorro, a los toros, al Comité de 1922, al Comité de 1941, a Kipling, a Gandhi, a Chiang Kai-chek, a la homosexualidad, a los programas radiofónicos de Priestley, a los albergues de juventud, a la astrología, a las mujeres, a los perros y no sé a cuántas cosas más.

En todo este lío considerable subyace una suerte de significado oculto. Para empezar, está bien claro que hay diferencias grandes, algunas muy fáciles de señalar, aunque no tanto de explicar, entre los regímenes llamados fascistas y los democráticos. En segundo lugar, si "fascista" significa "en sintonía con Hitler", algunas de las acusaciones que he enumerado antes tienen, naturalmente, mucha más justificación que otras. En tercer lugar, incluso aquellos que emplean como arma arrojadiza la palabra "fascista" sin ningún reparo, le dan un cierto sentido emocional. Al decir "fascismo" se refieren, grosso modo, a algo cruel, carente de escrúpulos, arrogante, oscurantista, antiliberal y contrario a la clase obrera.

Pero es que el fascismo también es un sistema político y económico. Así las cosas, ¿cómo es que no disponemos de una definición clara y ampliamente aceptada? Por desgracia, no la tendremos, o al menos, no de momento. Aclarar el porqué sería demasiado largo; esencialmente, se debe a que es imposible definir el fascismo satisfactoriamente sin reconocer cosas que ni los propios fascistas, ni los conservadores, ni los socialistas de ninguna adscripción están dispuestos a reconocer. Todo lo que se puede hacer es emplear la palabra con una cierta circunspección y no, como se suele hacer, rebajarla a nivel del insulto o de la palabra malsonante.

Esta reflexión sobre los usos de la palabra "fascista" fue publicada por Orwell el 24 de marzo de 1944 en su columna semanal del diario *Tribune*. Una selección de esas columnas, junto con sus recuerdos de la Guerra Civil, diarios de guerra, ensayos sobre la lengua inglesa y la unidad europea, entre otros temas, acaba de ser publicada por Fondo de Cultura Económica bajo el título *Matar a un elefante y otros escritos*.





Luz, camarada, acción

A fines de los años '20, después de quedar casi ciego tras el monumental montaje de *Octubre*, el inmenso director ruso Sergei Eisenstein sólo veía una nueva obra posible: inventar un tipo de cine nuevo para llevar a la pantalla *El Capital* de Karl Marx. Escribió al respecto, habló de ello en charlas, viajó a Estados Unidos en busca de financiación y hasta llegó a reunirse con James Joyce para trabajar juntos en el guión. Pero la Gran Depresión y lo complejo del proyecto lo volvieron imposible. Ochenta años después, el alemán Alexandre Kluge retomó la posta y consiguió lo que parecía imposible: un homenaje a Eisenstein, una discusión sobre *El Capital* hoy y una reflexión sobre cómo filmar algo que lo explique a los obreros dentro de 200 años. Una versión especial de una hora y media (la original dura casi diez) se verá en el noveno DocBsAs que empieza este mes. Y es francamente imperdible.

POR MARIANO KAIRUZ

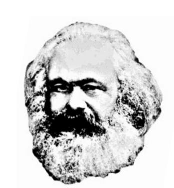
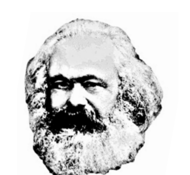
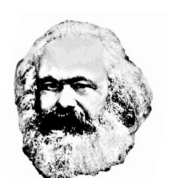
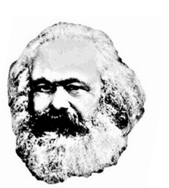
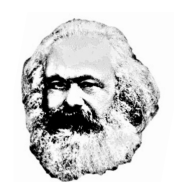
Con su película de nueve horas y media y el título apropiadamente extenso de *Noticias de antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El Capital*, el director alemán Alexander Kluge se metió de lleno en uno de los agujeros negros de la historia del cine y también de la cultura contemporánea: *El Capital* (1867-1894), libro y símbolo que atravesó todo el siglo XX. Desde el punto de vista del cine, representa la idea misma de lo infilmable, aquello que no puede ser trasladado a la pantalla, y que sin embargo fue un proyecto bien concreto de Sergei Eisenstein sobre el final de la década del '20. Y es justamente todo eso –el texto inabarcable, inadaptable, y la historia del intento frustrado– lo que entra en la película de Kluge, cuya versión abreviada a algo menos de una hora y media por su autor podrá verse en la próxima edición del DocBsAs, el foro de cine documental porteño que se realiza desde hace nueve años, a partir del 15 de este mes.

Abogado, alumno de Theodor Adorno, autor de películas como *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, la futurista *El gran lío* (1971) y *En peligro y máximo apuro el compromiso lleva a la muerte* (1974), Kluge (1932) fue en los años '60 el principal promotor del Manifiesto de Oberhausen, parricida declaración de principios de los miembros más conspicuos del Nuevo Cine Alemán –Fassbinder, Edgar Reitz–, aunque abandonó el cine a mediados de los '80 con el objetivo de seguir filmando para la televisión, o como en el caso de su última película, con un lanzamiento en dvd en mente.

Se sabe que Sergei Mijailovich Eisenstein, el director de *El acorazado Potemkin*, se reunió con James Joyce en Londres, en noviembre de 1929, pocos días después del crac de la Bolsa de Nueva York. Suele contarse, también, que el escritor había insistido en ver *Potemkin* incluso cuando ya había perdido buena parte de su visión. Según explica en el film de Kluge la historiadora Oksana Bulgakova, el director ruso había declarado su intención de filmar el libro de Marx el año anterior, medio ciego por el agotamiento en que lo había dejado el montaje del monstruoso material rodado para *Octubre* (1928). "Después de esto, sólo podría filmar *El Capital*", dijo. Poco más tarde lo anunció en una conferencia que dio en La Sorbona en la que, a pesar de la larga lista de proyectos frustrados que había acumulado y seguiría acumulando (entre ellos, un film sobre el libertador de Haití titulado *Napoleón negro*, y una adaptación del libro *Le chemin de Buenos Aires*, de Albert Londres, además del *Ulises*), dijo que estaría en condiciones de llevar a cabo esta empresa en un par de años, una vez que hubiera viajado a Estados Unidos. Todo lo que necesitaba era conseguir el dinero, y ese dinero debería provenir de Hollywood, que para eso el cineasta de Lenin viajó a Estados Unidos y hasta llegó a firmar un contrato con Paramount para conseguir financiación. Al momento de su encuentro con Joyce, estaba maravillado por un capítulo del *Ulises* en el que pensaba inspirarse. "Está escrito de manera escolástica-catequística", anotó, "en el que se formulan preguntas y se dan las respuestas. Por ejemplo, hay preguntas como: ¿Cómo se enciende una lámpara de kerosén? Y las respuestas son de índole metafísico."

Su idea, entonces, consistía en encadenar una serie de acontecimientos, de la que el primero podría ser una situación absolutamente "banal", como "la jornada laboral de un hombre". Se cree que de eso hablaron, entre otros asuntos, el escritor y el cineasta que se profesaban mutua admiración. Se sabe que Joyce le leyó pasajes de *Ulises*, y que Eisenstein sintió de pronto que sólo lo había entendido a un nivel superficial. Estaba nuevamente deslumbrado por un libro que había leído varias veces antes del encuentro, mientras que el escritor se declaraba convencido de que el cine era el medio ideal para el monólogo interior que tan bien él había consumado en su libro.

En su recuento de los numerosos proyectos truncos de Eisenstein, la escritora inglesa Mary Seton –amiga, confidente y biógrafa del director ruso–, recuerda cómo éste, en 1934, con 36 años pero frustrado y avejentado (moriría 14 años después), se expresaba a menudo sobre aquello que se había convertido en una obsesión: "Todo lo que me resta hacer es analizar lo hecho y crear con ello una síntesis de conocimiento". Eisenstein, cuenta Seton, ambicionaba dejar una obra perdurable que les fuera útiles a los jóvenes uno o dos siglos más tarde. "En la conferencia que dio en La Sorbona, mencionó *El Capital* como un ejemplo de film intelectual que, dijo, es lo único capaz de superar la discordia entre el lenguaje de la lógica y el lenguaje de la imaginación. Con la base del lenguaje de la dialéctica cinematográfica, el cine intelectual será el cine de los conceptos. A la fórmula científica se le puede dar la calidad emocional de un poema. Intentaré filmar *El Capital* para que el obrero humilde o el campesino puedan comprenderlo en forma dialéctica." Lejos de conseguirle productores, su presentación alarmó a alguna gente de la industria del cine europeo, que esperaba capitalizar su talento en películas más comerciales. Uno de los problemas de Eisenstein, dice Seton, fue "no haber encarado el problema de estar adelantado a su tiempo".

Un fotograma del documental de Kluge. En las ventanitas: Eisenstein y Marx.

Y corte a 79 años más tarde. A fines de 2008, el mundo tiembla y se habla de un crac bursátil mundial con peligrosas reminiscencias de Nueva York 1929. En noviembre, la editorial Suhrkamp edita en Alemania la caja de dvds con las casi diez horas de *Noticias de antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El Capital*, de Kluge. Inesperadamente para muchos, se convierte en un éxito de ventas, asegurando una segunda edición. Al parecer, también se están vendiendo bien las reediciones de la obra de Marx: es la crisis, se argumenta. La versión filmada de *El Capital* no será una revolución cinematográfica, pero se le acerca. Si no se puede filmar *El Capital*, Kluge ha empezado a hacerlo abordando esa dificultad con un experimento, un ensayo sobre el problema de filmar *El Capital*. Habla de Marx, Joyce y Eisenstein. "El plan de Eisenstein me conmovió tanto que quise rendirle un pequeño tributo", dijo Kluge a los diarios de su país, y aclaró: "Pero no quise resucitar a Marx. Mi título habla de antigüedades y de eso se trata: de hablar de igual a igual con alguien nacido en 1818, Marx, y con quien a fines de los '20 planeó filmar su obra, Eisenstein".

En su versión abreviada (que se presenta en estreno para América latina), y como parte de su demente montaje de fragmentos y personajes, puede asistirse a una entrevista entre Kluge y el filósofo Hans Magnus Enzensberger. Hablan sobre la crisis del '29, año de nacimiento de este último. Discuten la incapacidad de Eisenstein para tratar con productores y con las instituciones en general; se interrogan sobre la posibilidad "de poetizar el Viernes Negro", sobre los infinitos problemas de representación del capitalismo, sobre la dificultad para dar con una imagen que exprese cabalmente el significado de una abstracción conceptual como "el dinero". A la conversación con Enzensberger, le suceden, entre otros testimonios,la apuesta más alta de la película: un cortometraje extraordinario llamado *El hombre en la cosa*, dirigid por Tom Tykwer. A partir de una foto aparentemente común y corriente (una mujer cualquiera pasando por una calle cualquiera), nos zambulle, de manera literal, casi en un ataque sensorial, en el terreno de lo inabarcable, la red infinita de historias y relaciones y sistemas políticos y económicos que quedan entrelazados en los numerosos elementos que aparecen, más o menos a la vista, en la foto. Desde el origen de la tela de la que está hecha el vestido de la mujer, hasta la red de distribución de agua corriente que provee a los vecinos del edificio que se ve en el fondo. Pero es imposible describirlo: hay que verlo para creerlo, y uno diría que ahí empieza a tomar forma la experiencia de *El Capital* hecho cine. A quien le sorprenda como una película atípica proveniendo del director de *Corre Lola corre*, deberá recordar que su película más reciente, *Agente internacional* no es sólo una film de aventuras sino que uno de sus ejes argumentales es el comportamiento perverso que convierte a las entidades financieras en los principales agentes del terrorismo mundial. Hay mucho más, y a la película no le falta humor: Karl Marx puede convertirse en uno de los hermanos de Groucho.

Así como puede aparecer un grupo de hombres de Neanderthal leyendo perplejos al autor de *El Capital*, hacia cuya tumba en un cementerio londinense se dirigen las cámaras de Kluge sobre el final de la película, sólo para encontrarse con una situación llamativa: que el cuerpo de Marx se encuentra enterrado en un espacio difícil de encontrar. Un monumento enorme distrae la mirada del lugar en que se encuentra el verdadero sepulcro. Y, podría decirse, se trata de un momento de enorme poder sugestivo, por decir lo menos: el hombre real oculto debajo de su representación ideal, de su fantasma. ®

"En La Sorbona, Eisenstein dijo que *El Capital* sería un film intelectual, lo único capaz de superar la discordia entre el lenguaje de la lógica y el lenguaje de la imaginación. El cine intelectual sería el cine de los conceptos. A la fórmula científica se le puede dar la calidad emocional de un poema."
Mary Seton, biógrafa del director



> Los fragmentos de los diarios de Eisenstein sobre el proyecto de filmar *El Capital*

La vida es una moneda

12 de octubre 1927 Está decidido, vamos a filmar *El Capital* basados en el libretto de Karl Marx –única salida formal posible...

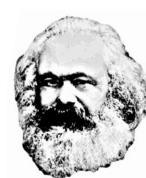
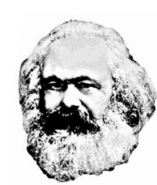
13 de octubre 1927 Más allá del drama, del poema y de la balada en el cine, *Octubre* presenta una nueva forma de obra cinematográfica. Ya nos encontramos aquí en presencia del cine-perspectivas enteramente nuevas y de algunas iluminaciones sobre las posibilidades que serán rematadas en la nueva obra: *El Capital*. Un cine-tratado.

8 marzo 1928 Ayer pensé mucho en *El Capital*. En la estructura de la obra que surgirá de la metodología del cine-palabra, cine-imagen, cine-frase, metodología descubierta hace poco, con base en los "dioses" (secuencia usada en *Octubre*). Variante intermediaria del trabajo: partir del desarrollo trivial de una acción cualquiera. Por ejemplo, la jornada de un hombre. Minuciosamente narrada, a la manera de un esbozo que da origen a digresiones. Unicamente para ese fin. Unicamente como pretexto para el desarrollo de las ramificaciones de la naturaleza asociativa de todas las fórmulas, generalizaciones y de los postulados sociales de *El Capital*. Generalizar en nociones los hechos fortuitos que son presentados (será puro primitivismo, sobretodo si pasáramos de la falta de pan en la fila de una panadería a la crisis del trigo y el mecanismo de la especulación. Partir, al contrario, de un botón de ropa y llegar al tema de la superproducción ya es más propio y más elegante). En *Ulises* de Joyce hay un capítulo notable de ese tipo, escrito a la manera escolástico-catequizante. Se hace la pregunta y se recibe la respuesta. El tema de las preguntas: cómo encender un calentador de aceite. Y las respuestas son del orden metafísico.

17 marzo 1928 En lo que se refiere al materialismo histórico aclimatado a nuestros días, es preciso que yo descubra en *El Capital* equivalencias actuales para los momentos de ruptura de las épocas pasadas. Por ejemplo, el tema de los tejedores destructores de máquinas debe ser mostrado por un shock en sentido contrario: el tranvía eléctrico en Shanghai y los millares de coolíes, que aquel privó de pan, acostados sobre los rieles para morir.

6 abril 1928 El primer esbozo-dibujo estructural de *El Capital* es el siguiente: se parte del encadenamiento de un acontecimiento cualquiera. La jornada de un hombre, o algo aún más insípido. Los eslabones de la cadena son los puntos de partida de la formación de asociaciones, que, por si mismas, posibilitan el juego de los conceptos. Joyce puede ayudarme en mis propósitos: del plato de sopa a los navíos ingleses hundidos. En el estadio siguiente, la concepción de *El Capital* se desdobla en un ensayo visual dialéctico.
Estilísticamente se trata de una línea argumentativa cerrada sobre sí misma, en la cual cada tema sirve como punto de partida para un contenido ideológico cerrado, a pesar de ser materialmente disociado al máximo, estableciendo con eso el máximo contraste. El último capítulo trata de la lucha de clases, y será preciso armar la historia en función de su máxima rentabilidad explicativa. Así, los elementos de la historia darán impulso a la abstracción y a la generalización. Por ejemplo, cómo el lado "buena ama de casa" de la mujer de un trabajador alemán constituye, en el contexto de Alemania, el mayor de los males y el más poderoso obstáculo a la explosión revolucionaria: la mujer de un trabajador alemán jamás dejará a su marido sin un alimento caliente. Unico gran peligro: caer en tonterías por exceso de simplificación –eso es fácil–.

8 marzo 1928 ¡*El Capital* será dedicado oficialmente a la Segunda Internacional! ¡Quedarán "felices"! Pues es difícil imaginar un ataque más feroz a la social democracia, en todos sus dominios, que el que hace *El Capital*. El lado formal será dedicado a Joyce.

> Una guía para el resto del DocBsAs

La novena edición del DocBsAs se realizará del jueves 15 al lunes 26 de octubre, en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, Av. Corrientes 1530. Para más información sobre las películas y sus días y horarios, ver:
www.teatrosanmartin.com.ar
www.docbsas.com.ar



Ensuciarse las manos

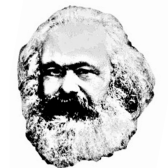
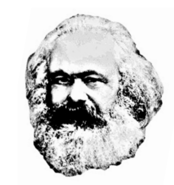
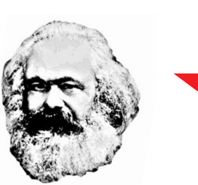
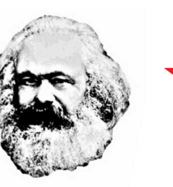
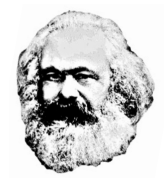
Si para traducir al cine un texto enorme como *El Capital* el único camino posible parece ser el de filmar las situaciones más pequeñas, los casos individuales del mundo del trabajo, tratando de desgranar la unidad del sistema económico en imágenes significativas, entonces la sección *Los trabajos y los días* que ofrece el DocBsAs este año es el perfecto acompañamiento para las proyecciones de la película de Alexander Kluge. Y si la obra del director chino Wang Bing –*Al Oeste de las vías*; *Petróleo crudo*, que han sido exhibidas en las ediciones anteriores de la muestra– es particularmente apropiada, su última película no podría ser más significativa en este sentido: en *El dinero del carbón* se instala como acompañante en la cabina de uno de los camiones que transportan los productos de las minas por toda China, y desde allí observa la ruta por la que el producto de la tierra se transforma en mercancía; un camino transitado por los trabajadores del yacimiento, además de prostitutas, chantajistas, policías, mecánicos y choferes, entre otros personajes que no son meros secundarios de esta cadena sino sus verdaderos rostros humanos.

De este mismo foco se recomienda no perderse *Demolición*, del norteamericano J. P. Sniadecki, retrato de un mundo urbano en permanente reconfiguración, mostrado a través de la interacción de un grupo de trabajadores provenientes del campo; ni la notable *Pausa para almorzar*, de Sharon Lockhart.



Estamos todos locos

Quienes hayan visto en Bafici hace un tiempo algunas de las películas de Luc Moullet –crítico de *Cahiers du Cinéma*, a los 72 unos años más joven y bastante menos reconocido que Godard–, tuvieron la oportunidad de asomarse al universo de quien se aparece desde el primer encuentro como un cineasta auténticamente chiflado. Su más nueva realización, *La tierra de la locura*, confirmará esa impresión, pero también ofrecerá algún principio de explicación: concebido como una suerte de autobiografía, Moullet rastrea en su film las raíces de su locura, un bien común en la región de los Alpes del Sur de la que es oriundo. A lo que ya sabía –que la fuga de la razón es hereditaria, ya que hay más de un caso en su familia– su investigación le revela el mapa de crímenes y psicopatías de un lugar que ostenta el porcentaje más alto de asesinatos, suicidios y pacientes neurológicos de Francia. Los entrevistados hablan de las "excentricidades" locales que condujeron a las masacres de familias enteras; y por ahí se cuenta la historia de un asesinato que ocurrió en Hollywood en los '20 y que King Vidor investigó en los '60 para una película que nunca concretó. Con humor negro y esa propensión a decirlo todo en un sospechoso tono neutro, el propio director ofrece el truculento relato de cómo "el tataranieto del bisabuelo de mi tatarabuela mató a picazos al intendente del pueblo, a su mujer, y al guarda rural, culpable de haber movido su cabra de diez metros", caso testigo de lo que en un punto se define como "una cultura de la locura y del crimen".

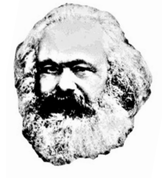
         

> Algunos testimonios del escritor Hans Magnus Enzensberger en el documental de Kluge

La poesía del crac

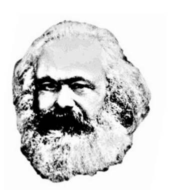
¿Se podría poetizar el Viernes Negro del '29?

"Un crac así es un suceso cuyas consecuencias prácticas se notan a posteriori. Desearía que Marx en su tiempo hubiera descripto un fenómeno así. Tendría grandes problemas de representación. Eisenstein mismo dice que no se debe fotografiar la Bolsa. Y eso trae grandes problemas de representación. Una vez quise escribir un largo poema sobre economía, un objeto notable. Pero no pude terminarlo y hay muy pocos modelos a seguir sobre esto. En la antigüedad existían los coros que describían contextos enteros. Pero en un drama el asunto es algo diferente, ni Brecht es siempre el mejor en esto, aunque ahí tenemos "Santa Juana de los Mataderos", que no está mal. Pero tiene que haber una razón para que se hallen tan pocos ejemplos de esto."

Dinero, capital y burbuja inmobiliaria

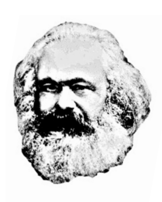
"¿Cómo representar un objeto como el dinero? La mayoría no tiene clara la diferencia entre dinero y capital. Hay toda una doctrina de la consistencia del dinero: el metálico, que es sólido; luego el papel moneda, que da liquidez; se habla de torrentes de dinero, o sea, que es líquido. Y en un nivel superior, el dinero electrónico, un mero impulso eléctrico. Y estos niveles de abstracción de algún modo se resisten... al sentido común. Un niño entiende qué es su dinero de bolsillo, pero no lo que deriva de él; eso no se lo puedo explicar. Puedo contarle el cuento de "Juan con suerte" y la pepita de oro que se desvaloriza si la cambia por cosas, pero si cambio de nivel, por ejemplo, con la historia de un billete de un marco que sobrevivió a la guerra, y que en 1949 no valía nada. El marco tiene una historia, ¿pero cómo creerla si no se la ve? También existe una forma gaseosa de dinero: la burbuja. La burbuja inmobiliaria, la burbuja de la Bolsa, o la inflación. A partir de aquí, el poeta tendría que cantar. Pero, claro, las consecuencias son más fáciles de describir que el sistema como tal."

1929 - 2009: 80 años igual

"Por ejemplo ahora, con la crisis inmobiliaria, en Estados Unidos, vemos esas fotos de personas que no pueden pagar la hipoteca huyendo de sus propias casas, en parte ya desarmadas. En EE.UU. no es obligatorio registrarse, no hay oficina de empadronamiento, la persona puede irse, huir de sus bienes. Es una imagen muy elocuente, si se consigue mostrarla.

Y esta clase de fotos debió existir también en el '29. Pero en la producción de imágenes hay siempre un fuerte interés político. Hay una explotación inmediata de una situación en forma de imágenes. Eso hacen los noticieros, muestran un mulá de Afganistán que visita Berlín, vemos al anciano presidente con el joven potentado de Oriente, son imágenes frecuentes, poco analizadas."

¿Qué haríamos nosotros?

"Lo que a mí me interesa es ¿qué hubiéramos hecho nosotros? Supongamos que estudias en alguna universidad, tienes 23 años, tus padres no tienen más dinero, están desocupados, etc. ¿Cuáles serían tus opciones? La polarización era tan extrema, que en esa máquina centrífuga uno era arrojado a los márgenes: "¿Me voy con la derecha o me voy con los comunistas?". Era muy difícil sustraerse a eso. Actuaban fuerzas centrífugas muy fuertes. Y de esa decisión depende mucho. Y por eso es interesante estudiar en detalle en qué dilemas se encontraba la gente; entre qué alternativas impuestas, no elegidas, la gente tenía que optar. Creo que es posible ponerse en el lugar de esa gente y preguntarse a uno mismo: ¿te hubiera hecho trizas o qué? Y surge otro aspecto interesante de esa época: la doble vida. Cada vez más gente caía en situaciones en que no podía seguir llevando una sola vida. De ahí todo ese ambiente de intrigas y provocaciones de los servicios secretos. Había frentes, agrupaciones extrañas. Por ejemplo, en la izquierda había gente que no estaba con Moscú, pero tampoco con los socialdemócratas. Pienso que no era posible quedarse tranquilo diciendo: 'Me uno a estos o a aquellos'."

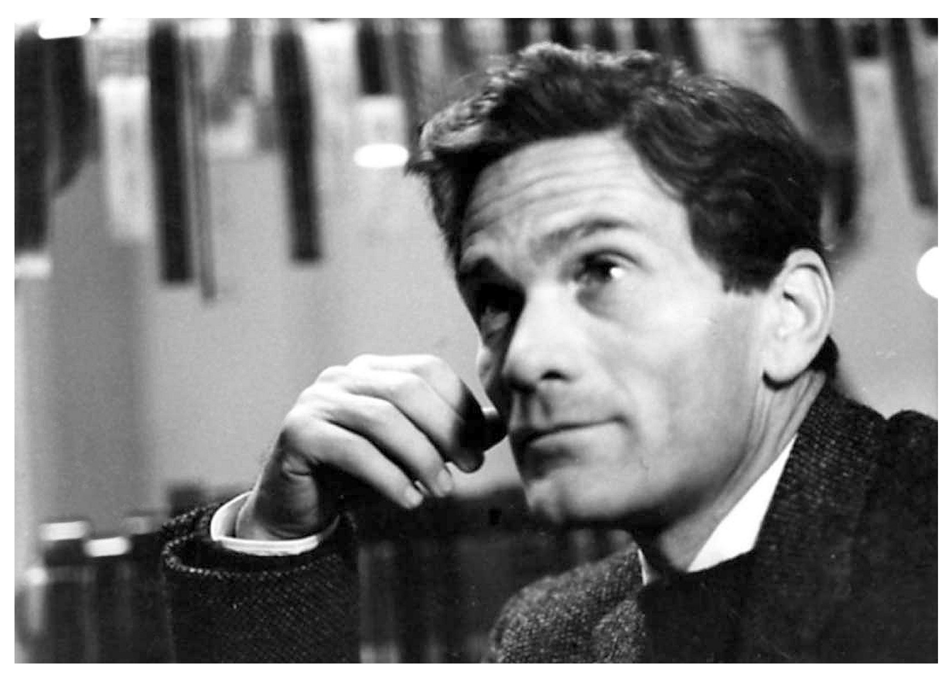


Familia, peronismo, religión y guerra

"El tema es la falta de memoria histórica, abordado a través de la reconstrucción de una historia familiar. Llevo años atorada en el pasado, desenterrando aquello que otras generaciones quisieron ocultar, tratando de recuperar aquello que mis padres intentaron silenciar. Durante 15 años me dediqué a desentrañar la intriga familiar y decidí registrar todas las etapas de esta investigación, que comenzó con una historia aparentemente simple y terminó enfrentando a una familia con los secretos que la sostienen." Con estas palabras llenas de intriga, la directora Cecilia Priego presenta su película *Familia tipo*, una de las cuatro argentinas que se estrenan en esta edición del DocBsAs.

Rondando las tres horas de duración, dándole su tiempo al desarrollo de cada relato de experiencia, *Los resistentes*, la nueva película de Alejandro Fernández Mouján (*Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*) se zambulle con aliento épico en las historias de la Resistencia Peronista de los años posteriores a la Revolución Libertadora, tiempos de proscripción y fractura del movimiento. Sus protagonistas hacen memoria, cuentan, debaten con otros y consigo mismos.

Por su lado, el corto *Buscando un tesoro en el patio de atrás*, de Felipe Rugeles y Soledad Torres Agüero, sale en busca de los tesoros enterrados durante la Guerra de la Triple Alianza; y el mediometraje *El sirviente*, de Ernesto Baca, sigue a Jiva y a su familia Hare Krishna, habitantes del conurbano bonaerense.



La rabiosa triple Pe

El DocBsAs exhibirá por primera vez en el país, reconstruida por Giuseppe Bertolucci para la Cineteca di Bologna, *La Rabbia de Pasolini*. Un film que, más de 45 años más tarde, recrea la película de Pier Paolo Pasolini que fue pionera del cine de ensayo; en palabras de su director, "un ensayo más que una historia, con mis razones políticas y con mi sentimiento poético". "Un film que nació como un proyecto por encargo de un productor inescrupuloso y que Pasolini convirtió en una obra intransferiblemente propia, como todas las suyas", explica en la presentación del foco PPP, el curador del Doc, Luciano Monteagudo; "con miles y miles de metros de noticiarios de la época puestos a su disposición, Pasolini buscó en la mesa de montaje una dirección de sentido que prescindiera de la coyuntura de esas imágenes para encontrar en cambio un significado más profundo, entroncado con su preocupación de siempre: el mito como fuente insustituible de culturas y de conocimientos. De ahí que sus personajes centrales sean esencialmente *mitológicos*: Marilyn Monroe, el papa Juan XXIII, el cosmonauta soviético Yuri Gagarin..." La exhibición de *La rabbia*, se complementará con las de *Apuntes para una Orestíada africana* (1970), otro film olvidado de Pasolini (del que Alberto Moravia escribió que "nunca convencional, nunca pintoresco, nos muestra un Africa auténtica, en absoluto exótica"); y *Gennariello dos veces*, de Elise Florenty, que confronta unos textos escritos por PPP en los '70, con la actualidad napolitana, en busca de cambios y permanencias.

Calavera que chilla

Quizá sea el más famoso de los personajes de Shakespeare. Es, seguro, uno de los más atractivos y de los favoritos a la hora de ser adaptado y reinterpretado según épocas y circunstancias. El ciclo **Cámara Hamlet** que se presenta en el VII FIBA recupera Hamlets de lo más diversos: desde el clásico de Laurence Olivier rodado en los años ’40 hasta versiones rusas (la celebrada *Gamlet* de 1964), serbias, turcas, argentinas –para televisión, con Alfredo Alcón– brasileñas y, por supuesto, británicas clásicas de Tony Richardson o John Gielgud. Aquí, un repaso por este curioso seleccionado y un recuento de algunos Hamlet que quedaron afuera.

POR ALFREDO GARCIA

Entre los personajes surgidos de la literatura clásica, ninguno ha generado más adaptaciones al cine que el torturado Hamlet, Príncipe de Dinamarca, todo un icono pop si se lo presenta sosteniendo un cráneo humano, acción que suele estar acompañada por la tortuosa y eterna disquisición “Ser o no ser, esa es la cuestión”.

Más de una docena de versiones de *Hamlet* para el cine y la TV conforman el curioso ciclo *Cámara Hamlet*, raro ejercicio teórico que propone revisar tragedias de príncipes daneses a granel. Partiendo de la base de films clásicos, esta retrospectiva se ocupa especialmente de las producciones televisivas y rarezas múltiples que obviamente no pueden cubrir el amplio espectro de adaptaciones y versiones de *Hamlet* habidas y por haber. Como por ejemplo, una de las primeras versiones, el corto *Le duel de Hamlet*, protagonizado en el año 1900 por una Sarah Bernhardt que hablaba gracias a un avanzado –y rápidamente perimido– experimento de cine sonoro. Se supone que esta breve adaptación fue la primera película hablada de la historia del cine –aunque sólo se conservan copias sin sonido–. También es el único registro fílmico de la Bernhardt en plena forma, es decir, antes de sufrir el terrible accidente de 1905, en Río de Janeiro, que derivó en la amputación de una pierna una década más tarde.

Dado que fue restaurada hace poco, en *Cámara Hamlet* sí está programada la famosa *Hamlet* alemana de 1920. La diva nórdica Asta Nielsen produjo y protagonizó una audaz adaptación con un falso príncipe que en realidad es una princesa presionada por su entorno para aspirar al trono. Hubo muchas versiones mudas de *Hamlet* producidas en distintas latitudes, pero aparentemente este film alemán de 1920 fue una de las más redituables en términos comerciales.

Entendiendo que los intertítulos o “cartones” propios del cine mudo no podían ser el mejor modo de adaptar una obra de teatro, avanzamos un par de décadas hacia fines de los ‘40 con una de las producciones más ambiciosas del cine inglés de la posguerra: el *Hamlet* de Sir Laurence Olivier. Dirigida por el actor, el *Hamlet* de Olivier fue la primera adaptación al cine sonoro en el idioma de Shakespeare. También fue el primer film no producido en Hollywood en ganar el Oscar a la mejor película. Y Olivier también se llevó el premio de la Academia al mejor actor, todo un hito dado que él se dirigió a sí mismo. No había logrado semejante hazaña antes, cuando filmó la más convencional *Enrique V*, ni tampoco después, con la olvidada obra maestra *Ricardo III*. Una pena que ni el *Henry V* ni el *Richard III* de Olivier puedan verse en pantalla grande en la Argentina de las últimas décadas para comprobar qué tan potente podría ser una adaptación del Bardo Inmortal a cargo de Olivier. Una suerte que este ciclo rescate aunque sea este *Hamlet* que, a decir verdad, igual que la mayoría de las adaptaciones al cine de las obras de Shakespeare, rara vez se pasan en lugar alguno.

Filmado en blanco y negro, el *Hamlet* de Olivier es considerado por algunos expertos en el Gran Bardo como la gran versión cinematográfica-naturalista del autor de *Romeo y Julieta*. Esto a pesar de que elimina casi un cincuenta por ciento de los textos originales de Shakespeare, abreviando diálogos y eliminando personajes como Rosencrantz y Guildenstern, el hecho de que Gertrude (Eileen Herlie) fuera once años más joven que Sir Lawrence, y sobre todo, que en su búsqueda de un lenguaje fílmico impide que el Príncipe de Dinamarca hable solo... transformando el célebre monólogo calavera en mano en una reflexión en off del protagonista. Si en términos lógicos de lenguaje realista-cinematográfico el “To Be Or Not To Be” en off podría estar plenamente justificado, en opinión de los más severos puristas, tal estrategia implicaría una profunda falta de compromiso con la obra original y el lenguaje teatral.

Desde una perspectiva histórica, los logros y contradicciones del *Hamlet* de Olivier implican los pros y los contras del desafío de convertir una pieza de Shakespeare cualquiera –y en especial ésta– en una película que no parezca teatro filmado. Con un presupuesto de dos millones de dólares (¡de 1948!) el director y actor tuvo un control creativo envidiable para ésa y cualquier época. El elenco incluía a Jean Simmons como Ofelia y –detalle poco serio pero digno de mención– la primera aparición conjunta en un film del futuro dúo dinámico del terror inglés, Peter Cushing y Christopher Lee.

Algunos años después de su *Hamlet*, por algún motivo Sir Laurence Olivier expresó públicamente la noción de que la mejor adaptación de dicha obra –o tal vez, de Shakespeare entero, entusiasmo que acompañó a Sir John Gielgud– al cine no era la suya, y ni siquiera era británica. Era la versión rusa (*Gamlet*) basada en la adaptación de Boris Pasternak de 1941, dirigida por Grigori Kozintsev en 1964 con una interpretación unánimemente elogiada a cargo de Innokenti Smoktunovsky (el Mozart de la película soviética que inspiró el *Amadeus* de Milos Forman, *Motsart i Salieri*, de Vladimir Gorikker). Kozintsev había filmado antes una extraña adaptación de *Don Quijote*, y luego intentaría repetir su hit shakespeareano con un *King Lear* menos recordado. Por más raro que suene *Hamlet* en ruso, lo cierto es que la película de Kozintsev –número fijo en el viejo cine Cosmos 70, sobre todo a comienzos de la década de los ’80– es una gran película, hermosa experiencia en condiciones técnicas óptimas como las ya citadas dado su formato de pantalla ancha *SovScope* y su banda de sonido estereofónica a la altura de la partitura de Dimitri Shostakovich.

Desde un punto de vista actual parece raro, pero da la sensación de que en 1964 recurrir a clásicos como el *Hamlet* de Shakespeare –o *El Evangelio según San Mateo*, que filmado por Pasolini compartió un premio especial del jurado de Venecia con la película de Kozintsev– permitía expresar conflictos modernos implícitos en historias clásicas; al menos parece que era un rollo *cool*, tal como se puede apreciar por la televisión internacional del ‘64. La estadounidense, por ejemplo, con una puesta en escena de Sir John Gielgud con Richard Burton en el



rol estelar sostenedor de cráneos. O –lo que quizá pueda considerarse la pieza más interesante de todo este ciclo– la versión dirigida por David Stivel con Alfredo Alcón como el príncipe danés junto a un elenco integrado por Violeta Antier, Guillermo Bredeston, Ovidio Fuentes, Ernesto Bianco, Bárbara Mujica, Ubaldo Martínez, Jorge Rivera López, Carlos Carella, Juan Carlos Gené, Julio De Grazia, Pepe Soriano, Oscar Rovito y Fernando Siro. El *Hamlet* de Stivel emitido por Canal 13 no necesitaba títulos tipo "Adaptando al Gran Bardo por un sueño" ni brujas pesadillescas por el estilo... y, en 1964, obtuvo más de 50 puntos de rating. El ciclo *Cámara Hamlet* rescata 31 minutos del programa.

A esta altura la retrospectiva abandona el punto de vista clásico y recuerda lo universal de los dramas shakespeareanos, y su versatilidad a la hora de convertirlos en películas de cualquier género (como sucedió con *Trono de sangre*, de Kurosawa, que luego convirtió *King Lear* en *Ran*, algo que ya había hecho Anthony Mann con *The Man from Laramie*). Es decir, *Hamlet* puede ser también un western spaghetti de Enzo G. Castellari (el director al que Tarantino homenajea en su flamante *Bastardos sin gloria*). *Quella sporca storia nell west*, de 1968, se conoció en los Estados Unidos como *Johnny Hamlet*. Escrito a partir de una idea de Sergio Corbucci, y protagonizado por Andre Girodiana, Gilbert Roland y Horst Frank, este *eurowestern* es el tipo de película inconseguible en cualquier formato que los fans del género morirían por ver –obviamente más allá de cualquier conexión shakespeareana, lo que de todos modos puede servir de excelente excusa para no perderse su proyección en Harrods–. (Castellari es el director de clásicos spaghetti como *Voy, lo mato y vuelvo* y *Keoma*.)

También hay Hamlets súper serios de Tony Richardson y Derek Jacobi, príncipes de Dinamarca adaptados al submundo de los gitanos en una versión serbia de Aleksandar Rajkovic o una versión ultramoderna inglesa de Alexander Fodor que se parece tanto a la obra original como *El Rey León* de Disney, una de tantas películas vagamente inspiradas en *Hamlet*.

Desde un punto de vista ortodoxo se podría extrañar la ausencia de films obvios –de producción absolutamente *mainstream* y estreno masivo en su momento– como los *Hamlet* de Franco Zeffirelli o Kenneth Branagh. En todo caso, cualquier persona interesada en este ciclo podría ubicar con cierta facilidad estos films: el de Zeffirelli, intento naturalista desvergonzadamente masivo aseguraba basarse en las "sensaciones provocadas por el drama de Shakespeare", para lo que era imprescindible contar en el rol principesco con un astro taquillero como Mel Gibson –Glenn Close era Gertrude y Helena Bonham-Carter era Ofelia–. Por su parte, un Branagh mucho más moderado que en su egocéntrica *Henry V*, apostaba a hacer la primera película con todo los diálogos textuales de Shakespeare, arriesgándose a una duración de cuatro horas –y un lujoso despliegue de producción que terminó por provocar la bancarrota de sus sponsors e inversores, incluyendo al príncipe Carlos–.

La de Branagh realmente se puede disfrutar. La de Zeffirelli, menos. Pero esta última tiene una derivación divertida: el *Hamlet* porno dirigido por Joe D'Amato, protagonizado por Rocco Sifreddi, "con el vestuario y decorados de la superproducción de Zeffirelli". Al menos, eso aseguraba su campaña publicitaria, acompañada de una contundente frase publicitaria: "To Fuck Or Not To Fuck..." Ⓡ

El ciclo *Cámara Hamlet* tendrá lugar en el marco del VII FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), que empieza mañana y se extenderá hasta el 18 de octubre. La entrada a todas las proyecciones es gratuita y se realizarán en el edificio Harrods (Florida 877), salvo la función especial del 12 de octubre, en el Complejo Cultural 25 de Mayo (Av. Triunvirato 4444).



Asta Nielsen, 1920

Alfredo Alcón, 1964

El programa

MARTES 6
19 hs.
Hamlet (1964) David Stivel
Hamlet, ciganski princ (Serbia, 2007)
Aleksandar Rajkovic

MIERCOLES 7
15 hs. *Hamlet* (1969) Tony Richardson
18 hs. *Intikam Melegi - Kadin Hamlet* (Turquía, 1977) Metin Erksan
21 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 2007)
Alexander Fodor

JUEVES 8
15 hs. *Hamlet, ciganski princ* (Serbia, 2007)
105 minutos, Aleksandar Rajkovic.
18 hs. *Quella sporca storia nell west* (Italia 1968)
91 minutos, Enzo G. Castellari.
21 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1948)
155 minutos, Laurence Olivier

VIERNES 9
15 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 2007)
131 minutos, Alexander Fodor
18 hs. Película sorpresa
21 hs. *Gamlet* (U.R.S.S., 1964) 140 minutos,
Grigori Kozintsev

SABADO 10
14.30 hs. *Hamlet* (Estados Unidos, 1990)
165 minutos, Kevin Kline / Kirk Browning
18 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1948)
155 minutos, Laurence Olivier
21 hs. *Quella sporca storia nell west* (Italia, 1968) 91 minutos, Enzo G. Castellari

DOMINGO 11
15 hs. *Intikam Melegi/Kadin Hamlet* (1977)
18 hs. *Hamlet, ciganski princ* (Serbia, 2007) 105 minutos, Aleksandar Rajkovic
21 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1969)
117 minutos, Tony Richardson

LUNES 12
15 hs *A herança* (Brasil, 1970) 90 minutos,
Ozualdo Ribeiro Candeias
18 hs *Gamlet* (U.R.S.S., 1964) 140 minutos,
Grigori Kozintsev
21 hs *Hamlet* (Estados Unidos, 1990)
165 minutos, Kevin Kline / Kirk Browning
21 hs. *Hamlet* (Alemania, 1920) 111 minutos,
Sven Gade, Heinz Schall. Con Asta Nielsen
y Fritz Achterberg.
Acompañamiento musical en vivo: Cuarteto Seronoser, bajo la dirección de Marcelo Katz, Complejo Cultural 25 de Mayo.

MARTES 13
16 hs *Hamlet, Prince of Denmark* (Gran Bretaña, 1980) 210 minutos, Rodney Bennett
20 hs *Hamlet* (Estados Unidos, 1964)
191 minutos, John Gielgud / Bill Colleran

MIERCOLES 14
15 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1969)
117 minutos, Tony Richardson
18 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 2007)
131 minutos, Alexander Fodor
21 hs. *Intikam Melegi–Kadin Hamlet* (Turquía, 1977) 86 minutos, Metin Erksan

JUEVES 15
16 hs. *Hamlet* (Estados Unidos, 1964)
191 minutos, John Gielgud / Bill Colleran
20 hs. *Hamlet, Prince of Denmark* (Gran Bretaña, 1980) 210 minutos, Rodney Bennett

VIERNES 16
15 hs. *Quella sporca storia nell west* (Italia, 1968) 91 minutos,
Enzo G. Castellari
17.30 hs. *Hamlet* (Estados Unidos, 1990)
165 minutos, Kevin Kline / Kirk Browning
21 hs. *Hamlet, ciganski princ* (Serbia, 2007)
105 minutos, Aleksandar Rajkovic

SABADO 17
14.30 hs. *Gamlet* (U.R.S.S., 1964)
140 minutos, Grigori Kozintsev
18 hs. *Intikam Melegi – Kadin Hamlet* (Turquía, 1977) 86 minutos, Metin Erksan
21 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 2007)
131 minutos, Alexander Fodor

DOMINGO 18
15 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1948)
155 minutos, Lawrence Olivier
18 hs. *Hamlet* (Gran Bretaña, 1969)
117 minutos, Tony Richardson
21 hs. Película sorpresa Harrods

agenda

domingo 4



Carne de Armando Bo

Isabel Sarli interpreta a Delicia, una mujer que mantiene una relación amorosa con un jerárquico del frigorífico en el que trabaja. Pero Delicia es violada por un compañero. No lo denuncia, tampoco se enoja demasiado. El violador trae a sus amigos, la raptan y la encierran en un camión frigorífico. Suben de a uno. El novio se entera por otros, ya que Delicia nunca le dice nada. Se enfrenta con los violadores y logra que se haga justicia: los obliga a mirarla a la cara y a pedirle disculpas.

A las 14 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 13

lunes 5

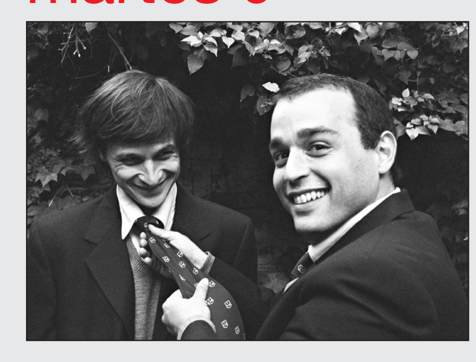


Festival Internacional de Buenos Aires

Festival de artes escénicas curado por Alberto Ligaluppi y Rubén Szuchmacher. Se podrán ver obras de diferentes países y del interior de Argentina. El festival propicia el encuentro de lenguajes, el cruce de disciplinas. Los directores explican: "Queremos buscar espectáculos por fuera del circuito de los festivales internacionales, pero privilegiar las tramas urbanas, lo que allí se produce fuera de los tiempos de festivales".

A partir de hoy y hasta el 18 de octubre en toda la ciudad. Más info: www.festivaldeteatroba.gob.ar

martes 6



Excursiones

Otros Territorios: Cine y Música de autor 2009 presenta el último film de Ezequiel Acuña, *Excursiones*. Cuenta la historia de Marcos, quien trabaja en una fábrica de golosinas, y de Martín, que es guionista de TV. Ambos fueron compañeros de escuela y grandes amigos, pero hace años que no se ven. Marcos consigue que un teatro estrene un unipersonal que creó en la escuela secundaria y le propone a su antiguo amigo que lo ayude a reescribir el texto. En su tercera película, Acuña retoma a los personajes y actores de su corto *Rocío*.

A las 19 en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. Gratis.

arte

Antípodas Sigue en exposición *Antípodas: La arquitectura japonesa desde miradas argentinas*. La muestra explora un conjunto de miradas argentinas sobre la arquitectura contemporánea de Japón.

En el Museo de Arquitectura y Diseño, MARQ, Libertador y Callao. Gratis.

cine



Jarmusch *Extraños en el paraíso* es el film emblema de Jim Jarmusch, con el extraordinario John Lurie, Richard Adson y Eszter Balint.

A las 17 en Centro Cultural Caras y Caretas, Venezuela 370. Gratis.

El diablo rengo De Sacha Guitry. La tormentosa vida de Charles Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), su trayectoria política, sus relaciones con Napoleón, Luis XVIII, Carlos X y Luis Felipe.

A las 14.30 y 17 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

música

Dúo al aire libre Juan Falú y Ramiro Gallo, en formato dúo de guitarra y violín, presentarán un repertorio de canciones elegidas de nuestro folclore.

A las 17 en el Rosedal. Gratis.

El Otro Yo La banda de culto de la década de los '90, liderada por los hermanos Aldana, tocará esta noche.

A las 20.30 en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: desde $ 50.

teatro

Ellas Tiempo atrás ellas también habían tropezado. Tres mujeres se mudan a un sitio al cual nunca hubieran querido llegar. El recuerdo de un beso las mantiene con vida, mientras intentan llenar el vacío con fragmentos dolorosos de lo que fueron y ya no son, de lo que podrían haber sido y ya no serán. Carina Conti, Claudia Mac Auliffe y Sonia Novello.

A las 21 en Del Borde Espacio Teatral, Chile 630. Entrada: $30.

arte



La Pastilla de la Felicidad Es la nueva muestra de Maia Debowicz. Dentro del concepto que la artista propone como "psicología pop", la nueva serie está invadida por las pastillas y los psicofármacos.

De 16 a 22 en Pabellón IV, Uriarte 1332. Gratis.

Parade No sólo es una muestra colectiva de María Paula Caradonti, Florencia Kaplan y Alicia Beatriz Romanzini; opera también como un nuevo paso hacia la consolidación de un sello curatorial propio y experimental dentro de Proyecto Bisagra.

En Proyecto Bisagra, ContArt Gallery, Bonpland 1565. Gratis.

Le Printemps *El tiempo impreso* inaugura hoy. Fotografías de Ana Armendariz.

A las 15, en Cobra, Aranguren 150. Gratis.

Muestra *¡Fue muy lindo que vinieran!* una muestra con forma para una época informe. Exponen: Pocha Silva, Iván Cherjovski y Martin Caceres entre otros.

A las 19, en C.C. Pachamama, Argañaraz 22. Gratis.

música

Bomba Siguen las funciones de la exitosa agrupación de percusionistas dirigida por Santiago Vázquez.

A las 19, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 20.

etcétera

Presentación Hoy se presentará *El tesoro de la lengua* (Editorial Entropía), de Ariel Schettini. Participan Mario Bellatin, Silvia Hopenhayn, Laura Isola, Paola Cortés Rocca, Cecilia Szperling, Pola Oloixarac, Bárbara Scotto, Alvaro Rufiner, Mariela Ghenadenik, Evelyn Galiazo, Trinidad Baruf, Cecilia Palmeiro, acompañados por el maestro Esteban Insinger.

A las 19, Café Vinilo, Gorriti 3780. Gratis.

Los lunes están de moda se llama este ciclo de bandas en vivo. Hoy: Ratas Calientes.

A las 22.30, en La Cigale 25 de Mayo 722. Gratis.

Feria Americana Bizarra freak 90s80s70s. Indumentaria accesorios calzado a medida psicko, vintage, retro, freak, importados, Expo Art Pintura By Oskidito + Baruque. Música, anime y mucho más.

De 15 a 20, en Kadabra, Alsina 2733. Entrada: $ 2.

arte

Zoom De Juan José Cambre, artista argentino cuya obra ha sido expuesta en galerías y museos de América y Europa y que recibió el codiciado Premio Trabucco de Pintura, que otorga la Academia Nacional de Bellas Artes.

En Galería Vassari, Esmeralda 1357. Gratis.

teatro

Aquellas lindas melodías Este original espectáculo multidisciplinario ofrece una propuesta diferente: todo aquel que quiera y se anime puede participar interpretando su canción favorita.

A las 21 en Café Vinilo, Gorriti 3780. Entrada: $ 25.

fiba



Obra lumínica Este trabajo tiene como objetivo que un grupo de técnicos y artistas pueda generar su propia obra, sacando al diseño lumínico del ámbito del espectáculo al que está asociado, y convirtiéndolo en una obra que permita preguntarse qué es una luz. Dirección: Alejandro Le Roux.

A partir de las 15, en La Carbonera, Balcarce 998. Entrada: $ 3.

etcétera

Noche Francesa Tradicional noche el el bar céntrico. Música, comida y tragos con los DJ's Jimmy & Fer Ferrari y Sebastián Arévalo.

Desde las 23 en La Cigale, 25 de Mayo 722. Gratis.

+160 Nueva edición del ciclo dedicado al drum & bass. Warm Up Especial: Sick Boy (Mar Del Plata) Invitado: Dj Roots.

A las 23 en Bahrein, Lavalle 345. Entrada: desde $ 15.

Hype DJ's de todo el mundo van a pinchar todo lo que hay de nuevo y fresco en la escena musical internacional del electro, drum & bass, rock, hip hop y dubstep. Un invitado diferente cada martes.

A las 24 en Kika Club, Honduras 5339. Entrada: $ 30.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Solís 1525, o por Fax al 4012-4450 o por e-mail a radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 7



Jerónimo Saer

Llega desde París para presentar su espectáculo con el más sonoro electro hip hop de sabor funk. Javier Malosetti y Tremor serán los invitados de lujo para este concierto, organizado por la Alianza Francesa. De origen franco-argentino, Jerónimo Saer —hijo del célebre escritor Juan José Saer— entró en el mundo de la música formando a finales de los '80 Departement E, uno de los primeros grupos de hip hop "live" de la escena francesa. Electro, hip hop, funk, tango, rock y flamenco son algunos de los ingredientes que lo alimentan.

A las 21 en la Trastienda, Balcarce 460. Entrada. $ 25.

jueves 8



Rosal en La casa de la noche

La banda liderada por María Ezquiaga presentará su cuarto disco de estudio llamado *La casa de la noche*. Se trata de un material ecléctico, rico en detalles y matices, con canciones hilvanadas por la temática de la noche, en una suerte de rompecabezas que se completa desde diferentes miradas. Rosal se presenta en vivo con una nueva formación que incluye a María Ezquiaga en guitarras y voces, Martín Caamaño y Ezequiel Kronenberg en guitarra y teclados, Juan Jacinto en batería y Manuel Caizza en percusión y glockenspiel. Habrá invitados sorpresa.

A las 20.30 en Ciudad Cultural Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 20.

viernes 9



Santoro en el Evita

Se inaugura una muestra de Daniel Santoro en el Espacio de Arte del Museo Evita. En esta exposición llamada *Victoria cautiva o el malón justicialista* Santoro presenta pinturas y dibujos que trabajan el imaginario del peronismo. La primera aproximación al "mundo peronista" de Santoro pasa por reconocer algunos antecedentes de aquel territorio de la década del 50 que propició mitos, leyendas y habladurías, que luego han configurado un imaginario que, hoy por hoy, constituye un laberinto de lecturas e interpretaciones.

En el Museo Evita, Lafinur 2988. Gratis.

sábado 10



Vuelve Ilusión

Uno de los mejores espectáculos de la cartelera porteña dirigido por Leticia Mazur e interpretado por Margarita Molfino y Pablo Castronovo. Dentro del marco de un pequeño teatro romántico, un hombre y una mujer encarnan la fascinación y la desilusión, la magia y el truco que fracasa. La ilusión del amor a través de la poesía del cuerpo, de la imagen y del humor. Lo que aparece y desaparece. En la obra conviven los lenguajes de la danza y el teatro, el video y la música.

A las 23 en el Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 30.

---

miércoles 7

arte

Deambulando Inaugura la muestra de Fotografías de Zule Forster *Deambulando*.

A las 20 en Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Maure 1850. Gratis.

Africa Ritual Máscaras, instrumentos y piezas rituales, del Congo, Mali, Burkina Faso, Gabón y otros países del continente africano. El coleccionista realiza charlas guiadas por la muestra todas las semanas.

En el Museo de Arte Popular José Hernández, Libertador 2372. Gratis.

Mil latas Es el título de la muestra que el artista plástico Tec exhibe en Espacio 6.0.

A las 19 en Espacio 6.0, Gurruchaga 1278. Gratis.

música

Folk Javi Punga y Como Siempre se presentarán en una nueva fecha del Ciclo Folkadelic.

A las 20.15 en Ultra, San Martín 678. Gratis.

teatro

Piaf Siguen las funciones de *Piaf*. La obra hace un recorrido por las canciones más sobresalientes de la carrera del Gorrión de París, en un repertorio de trece temas en el que se destacan títulos como "La vie en Rose" y "L'hymne a l'amour".

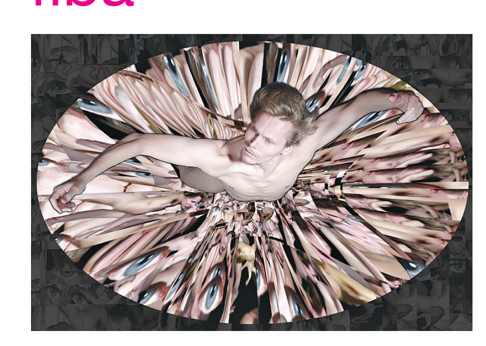
A las 20.30 en Teatro Liceo, Rivadavia 1499. Entrada: desde $ 80.

danza

Vértigo *La bahía de San Francisco*. Ahora en nuevo día y horario continúa la pieza de Luciana Acuña y Fabián Gandini.

A las 22 en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 30.

fiba



Stravinsky Evening Homenaje al compositor ruso tan ligado a la danza, a partir de una reeelaboración de piezas como *Petrushka* y *Consagración de la primavera*. Del finlandés Tero Saarinen.

A las 19 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 40.

jueves 8

arte

Salón Nacional El Palais de Glace presenta la 98ª edición del Salón Nacional de Artes Visuales.

A las 19 en el Palais de Glace, Posadas 1725. Gratis.

cine

Hermanas diabólicas Este film de Brian DePalma tiene todo: sexo, sangre, deformidad, locura y muerte en clima onírico-pesadillesco.

A las 14 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 13.

Gervaise Film cercano al realismo realizado por el cinasta francés René Clément. Con Maria Schell. Gervaise es abandonada por su amante y se casa con un albañil. Trabajadora, instala su propia lavandería. Pero su marido cae de un techo, pierde su trabajo y comienza a beber.

A las 14.30 y 19.30, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

teatro

Solos La cita es con la actuación, con el cuerpo del actor que adentro guarda una historia. Se verán cinco o seis historias por noche.

A las 22, en La Vaca Profana, Lavalle 3683. Entrada: $25.

fiba

Mujer Asfalto De Alain Kamal Martial, de Mozambique. Allí Lucrecia Paco interpreta a una trabajadora de la calle que reflexiona sobre su profesión al tiempo que despliega un diálogo musical con su partenaire.

A las 21, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 40.

etcétera



Trimarchi Tras la finalización de la convención de diseño en Mar del Plata se realizará la primera edición en B. A. de la fiesta Buenas Noches Trimarchi. Contará con la participación en vivo de Tremor, Manta Raya, Van Coke Kartel (Sudáfrica), Yesterday's Pupil (Sudáfrica), los musicalizadores DJ Villa Diamante (Arg) y DJ lagartijeando (Arg). Habrá especiales visuales a cargo de los directores del Trimarchi; VJ Pacheco y VJ Acampante, más Matapixels, The President y VJ Fran!

A partir de las 21 en Salón Real, Sarmiento 1272. Entrada: desde $ 15.

viernes 9

arte

Esculturas Una muestra de esculturas abstractas de la artista argentina Vechy Logioio.

En Rubbers, Av. Alvear 1595. Gratis.

cine

Nocturna *Calles de Fuego* (1984). En una dimensión alternativa en donde se alterna el western, el rock y la ultraviolencia callejera, una cantante es raptada por una megabanda de motoqueros infernales. En su rescate acude su ex novio Cody. Dirigida por Walter Hill, con Diane Lane y Willem Dafoe.

A las 24, en el C. C. Rojas, Corrientes 2034. Gratis.

música



Daniel Drexler El músico uruguayo presenta de este lado del río su nuevo disco *Micromundo*.

A las 21, en NoAvestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 25.

Doblete Austria, una banda de rock folk indie de la ciudad de Rosario, tocará junto a Mañana En La Batalla Piensa En Mí.

A las 22 en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $15.

teatro

Dorisday Reestreno (en copia nueva) esta obra con dirección de Gustavo Tarrío.

A las 21 en el Teatro Beckett, Guardia Vieja 3556. Entradas: $ 30.

Baja volcán La obra dirigida por Gabriel Szulewicz es una propuesta que surge a partir de un interesante cruce entre literatura y cine argentino, inspirada en obras como "La intrusa" de Borges, *Aniceto* y *El dependiente* de Leonardo Favio y más. La dramaturgia es de Hernán Bustos. Y más.

A las 21.30 en El excéntrico de la 18º, Lerma 420. Entrada: $ 30.

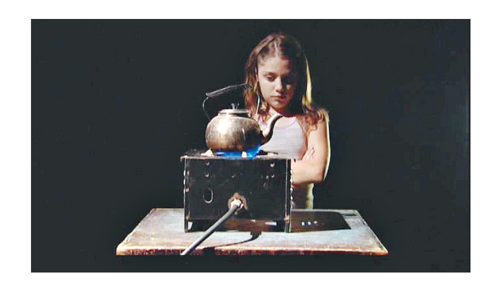
etcétera

DJ Koze estará a cargo de las bandejas de esta Krill night. Luego Dany Nijensohn y w00t.

A las 24, en Cocoliche, Rivadavia 878.

sábado 10

cine



Entrenamiento Elemental para actores es el film de ficción con aires de documental de Federico León y Martín Rejtman.

A las 22 en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 12.

música

Hacia Dos Veranos Es un grupo de rock psicodélico instrumental formado en 2005, e influenciado por Felt, The Clientele, the West Coast Pop Art Experimental Band, el jazz modal y los dibujos animados de los años 30. Dietrich + Dj Elmirlo tocan esta noche en una velada imperdible.

A las 22 en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $ 10.

teatro

Mandalah Después de tres años en cartel con el exitoso *Mamushka*, la Compañía Circo Negro regresó con *Mandalah*, su segunda creación.

A las 21 en el Club de Trapecistas Estrella del Centenario, Ferrari 252. Entrada: $ 25.

Nada del Amor Me Produce Envidia. La obra interpretada por María Merlino con texto de Santiago Loza y dirigida por Diego Lerman sigue con su segunda temporada.

A las 23.30 en el Tadrón Teatro, Niceto Vega 4802. Entrada: $30.

Perdidas Inaugura el bar de las hermanas Peralta. Mujeres bellas, canciones y burbujas en una noche dónde todo puede pasar. Escrita y dirigida por Alejandro Barratelli

A las 20.30 en El Fino, Paraná 673, primer piso. Entrada: $25

fiba

Hotel Splendid De la compañía Chao-In Theatre. En este espectáculo el grupo se basa en el texto de la poeta norteamericana Lavonne Mueller para contar la historia de 200.000 mujeres, la mayoría coreanas, convertidas en esclavas sexuales del ejército japonés durante la segunda guerra mundial.

A las 20, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 40.

etcétera

Cierre telepático Cierra la muestra *Introducción al pensamiento telepático* de Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico. Se trata de una instalación en colaboración, inspirada en un texto de Terence McKenna, que desarrolla objetos escultóricos como una posibilidad de sustituir el lenguaje oral.

A las 18 en Mite Galería, Santa Fe 2729 local 30. Gratis.

La larga risa de todos estos años

En estos últimos años, Mex Urtizberea no paró. Desde *Cha cha chá*, *Magazine For Fai* y *Medios locos* pasó a la conducción de dos programas en Canal 7, *Mañana vemos* y *Laboratorios Dormevú*, y a participar de *Los exitosos Pell$*. Ahora, de pronto, el vértigo de la televisión se detuvo y sólo se quedó con la conducción del flamante *Historia de la risa*, un ciclo de Canal (á) en el que recorre la historia del humor argentino, del que forma parte, y sobre el que reflexiona a continuación.

POR ANGEL BERLANGA

El humor, lo que le hace gracia, dice Mex Urtizberea, es lo que tiene que ser y no es, lo que se corre ahí, en ese pasaje. "Hoy fui a comprar el diario y me atendió un policía", pone por ejemplo, y refuerza la cosa con ojos que se agrandan, labios que se aprietan y se tuercen un poco, mano que se cierra escalonada desde meñique a índice y va hasta la barbilla, pausa de un segundo antes de seguir. "No sé, me saca de contexto, me viene como una ola", dice. Una que viene, otra que va: el tsunami del fútbol que llegó a Canal 7 encarajinó la programación y algunos ciclos fueron entonces a parar a varios de los días en los que recetaba desde *Laboratorios Dormevú*, así que la del miércoles pasado fue la última emisión. Pero no pasará una semana sin él en pantalla, porque desde el martes comienza con la conducción de *Historia de la risa* por Canal (á), un programa que, en principio, ofrece un ordenamiento por rubros para cada estilo: humor negro, blanco o verde, paródico o publicitario, vinculado con la música o con las colectividades. En el primero, dedicado al humor político, aparecen entrevistados Horacio González y Santiago Varela, Tomás Sanz y Ernestina Pais, Freddy Villarreal y Marcelo Tinelli; la recorrida abarca revista *Barcelona* y Tato Bores, *Humor* y *CQC*, *Tía Vicenta* y *Gran cuñado*, y se aboca sobre todo al grado de incidencia que programas y publicaciones tienen, tuvieron, sobre gobierno y sociedad. "En este ciclo intentaremos descifrar cuáles son los mecanismos de la risa y cómo han ido cambiando con el paso del tiempo", dirá Urtizberea mientras camina distraído por Plaza de Mayo hacia la cáscara de una banana. "Casi, ¿eh?" –agregará si zafa del patinazo–. La torpeza puede producir risa, pero más que nada puede producir moretones."

"Disfruto mucho de distintos tipos de humor, incluso de cosas que sé que nunca voy a hacer –dice Urtizberea en su *casa de soltero*, borde de Caballito–. En alguna época, por ahí más joven, criticaba por prejuicio o por alguna cuestión intelectual, pero tipos como Corona o Alacrán, que hacen chistes y putean, me hacen mucha gracia. Yo no sé contar chistes, ni me seduce demasiado el que los cuenta en las reuniones, pero ese tipo está loco, está puesto en un lugar que me atrae. Van a estar los clásicos: Olmedo, Porcel, Pepe Biondi, Dringue Farías, cosas muy disímiles. Francella, que me encanta: hace eso que es muy de Sordi, del humor italiano, ves esa porquería del argentino tan bien representado, tan gracioso. Siempre me gustó la idea de estar en este canal; hace unos años propusimos con Lucrecia Martel un proyecto para hacer una especie de documental apócrifo con algo de *Magazine For Fai*, pero me dijeron que no. Y ahora me llamaron para esto, que es donde están todos los cómicos, los tipos que uno admira, que tienen que ver con uno, clasificados o cómo sea: un honor, la verdad que divino."

MAS ALLA DE LA IMITACION

Urtizberea dice que el humor argentino es maravilloso para los argentinos; por ahí, también, para los italianos, o para algún latino. "Pero no sé si un peruano se ríe tanto de lo que hacemos –objeta–. Algún humor que otro puede importarse, pero cuando uno tiene mayor complicidad el gusto es también mayor, y para eso hace falta conocer el orden y la naturaleza de ese corrimiento del que hablábamos antes: eso, que produce gracia, es muy interno, propio de acá. Y acá hubo de todo, variadísimo: desde un Verdaguer, con un tono norteamericano, así, de *stand up*, a un Biondi, que era más circense; desde los personajes de *La tuerca*, que parodiaban a lo argentino y se reían de sí mismos, hasta los uruguayos de *Telecataplum*, que andaban más por el absurdo y la parodia." Eso sí, apunta, y en un toque va a ponerse enfático, va a golpear la mesa incluso, pero por ahí es de broma: el humor puede producir reacciones opuestas. "A un humorista se lo ama o se lo odia –dice–. Con otros lenguajes no es tan rotundo; de un actor dramático, por ejemplo, decís 'me gusta', 'es correcto', 'más o menos', o 'no, no está bueno', pero no te produce un juicio apasionado, digamos. Pero si el humorista no te hace reír, ¡lo odiás! Porque te produce lo contrario de la risa ese tipo, y decís qué porquería, qué estúpido, ¡de qué se ríen, hijos de puta! Y si te produce lo contrario querés animar a otro, que comparta y se ría de eso, porque es maravilloso, lo mejor que vio en su vida." Es difícil, entonces, dice, porque el argentino es muy lapidario.

"Y también es muy gracioso –empalma–, en esa cosa chanta que tiene, del vivo, que padecemos. Pero el vivo es rápido, es ocurrente. Hay una impronta increíble: pasa algo dramático y a los dos días hay doscientos chistes sobre eso. Al toque de que se matara, o se muriera, el hijo de Menem, había doscientos chistes. Desde el humor le das vida al asunto, profundizás muchísimo sobre el hecho político, lo que sucedió, algo injusto o lo que sea. ¡Tuc! El humor es poderoso." Es la forma más bonita, dice, de herir a alguien. Mejor, más fuerte, que el modo panfletario, directo: la ironía, la acidez, apunta, multiplican por diez la potencia de las palabras. "Porque ese tipo dijo algo y jugó con vos. Mirá la presidenta, ingenua de ella, cuando se las tomó con Sábat. Le dolió, interpretó algo que no era para tanto y se largó, sin filtro, quiero creer. Ya ni me acuerdo cómo era el chiste, pero le dolió."

Y ya que *Historia de la risa* empieza por el rubro político, cabe preguntarle: Urtizberea, tal como se sospechaba, no fue fan de *Gran cuñado*. "No me hace gracia el humorista que imita. No lo valoro tanto, no le veo una gran creación; el don pasa por saber copiar, que hay que tenerlo, está bien, pero me aburre. Tiene que pasar algo más: en Radio Mitre trabajaba con Tarico, que en sus imitaciones captaba muy bien la psicología de los personajes e iba más allá de pintarlos exactamente. El humor político para mí es Tato Bores: me quedo con eso, con la ironía que manejaba." De *CQC* destaca la actitud


FOTO: NORA LEZANO

irreverente hacia los funcionarios, el corrimiento de las situaciones, pero el programa le genera más vértigo que risa. "Algo de lo que hice en *For Fai* o en *Dormevú* era humor político, porque trataban temas sociales o de injusticias y se burlaban de lo siniestro, de la bestialidad con la que se manejan muchas cosas en el mundo." A Urtizberea, tal como se sospechaba, le encanta lo que hace Diego Capusotto, y destaca el trabajo con los guiones de Pedro Saborido: "Bombita Rodríguez, el montonero cantor, es muchas cosas, por eso lo ves y lo volvés a ver y no te cansás, descubrís algo más. Porque remite a una época, a un contexto, a un concepto, a un trasfondo: es bello, es artístico. Es la política, pero va muchísimo más allá de la imitación. Son divinos los personajes de Capusotto: los querés, no sé por qué. Son tipos abyectos, esos seres tan de mierda del rock, que uno valoraba, o respetaba, 'eh, son locos, pero tienen que ser así', y cuando los conocés son una porquería de gente. Tocan, hacen canciones lindas, pero después nada, son basura, porquerías de personas que no sirven ni para mierda y se los comen los bichos. Pero bueno, es el folklore del rock, que además es inventado en otro lugar y copiado acá, donde todos quieren ser Sid Vicious y hablan *asseeee*, desde Charly García a Pity. Está lleno de Pomelos. Y uno los quiere igual".

¡COMPREMOS VEINTE!

Los nombres y las formas de lo dicho hasta acá invitan a preguntar por los '90: *Cha cha chá* y *VideoMatch* son dos programas de humor de esa década. "En el mundo de la televisión, el capo es Tinelli –dice Mex–. Hay tipos que se dedican al gran negocio, que es fascinar, entretener, llegar a cantidad de gente, porque tienen que vender publicidad. Pero no lo puedo tomar como una cuestión puramente artística, que estaba cuando hacíamos *Cha cha chá*. Uno está desubicado en este medio, porque no responde a pleno con sus exigencias de hacer rating, sumar; pensás más en hacer algo que sea bueno artísticamente, entonces estás errado. ¡Estás errado! Aunque siempre está la necesidad de que esto exista, siempre hay nichos: ahora se van agrandando; no te digo con *Cha cha chá*, pero ya en *Todo por dos pesos* y ahora con Capusotto, hay algo más de espacio." El que marcó una línea, el pope de "esto", el absurdo, dice Urtizberea, fue Alfredo Casero, a quien conoció en el Parakultural. "Y está también la personalidad de quienes estábamos alrededor, Fabio Alberti, Mariana Briski, Pablo Cedrón. La forma de tratar algunas cosas, desde la miseria, o de hacer todo con un palo y un alambre, construir desde ahí. Grabábamos en mi casa, usábamos los sillones, las paredes estaban escritas: era un taller. Nunca miramos una planilla de rating. Porque teníamos un mecenas, Eurnekian, que le gustaba y lo pagaba: sin eso no estaríamos hablando de *Cha cha chá*."

Líneas: como antepasado de *Cha cha chá, Telecataplum*, "que era más inocente pero estaba hecho por artistas, tipos muy buenos, preparados, talentosos –dice–. No eran (Raúl) Ricutti, que proponía la risa a partir de que le saliera todo mal. O como pasa en Tinelli, que tiene eso de que se cae alguien, o se golpea, o hace el rengo, o el puto. Son efectistas, pero no pasa por construir algo desde lo artístico. Y la repercusión tuvo que ver con un momento del país que acompañaba eso, al piola, al vivo. La viveza siempre existió, pero en los '90 se le dio rienda suelta. Y fue cuando más se fundió el país. Desde el presidente hasta el último, todos vivos. '¡Compremos veinte!' '¡Siete televisores!' Y nadie pensaba, 'che, pará, ¿alguien está pagando todo esto? Por qué no averiguamos'... Es muy así, el argentino vive el momento, tiene un presente muy desesperado. Todo con alambre. Y entonces es difícil construir un país, también, así. Va a pasar muuucho tiempo. Está lleno de vivos, y en los '90 se engendraron muchísimos".

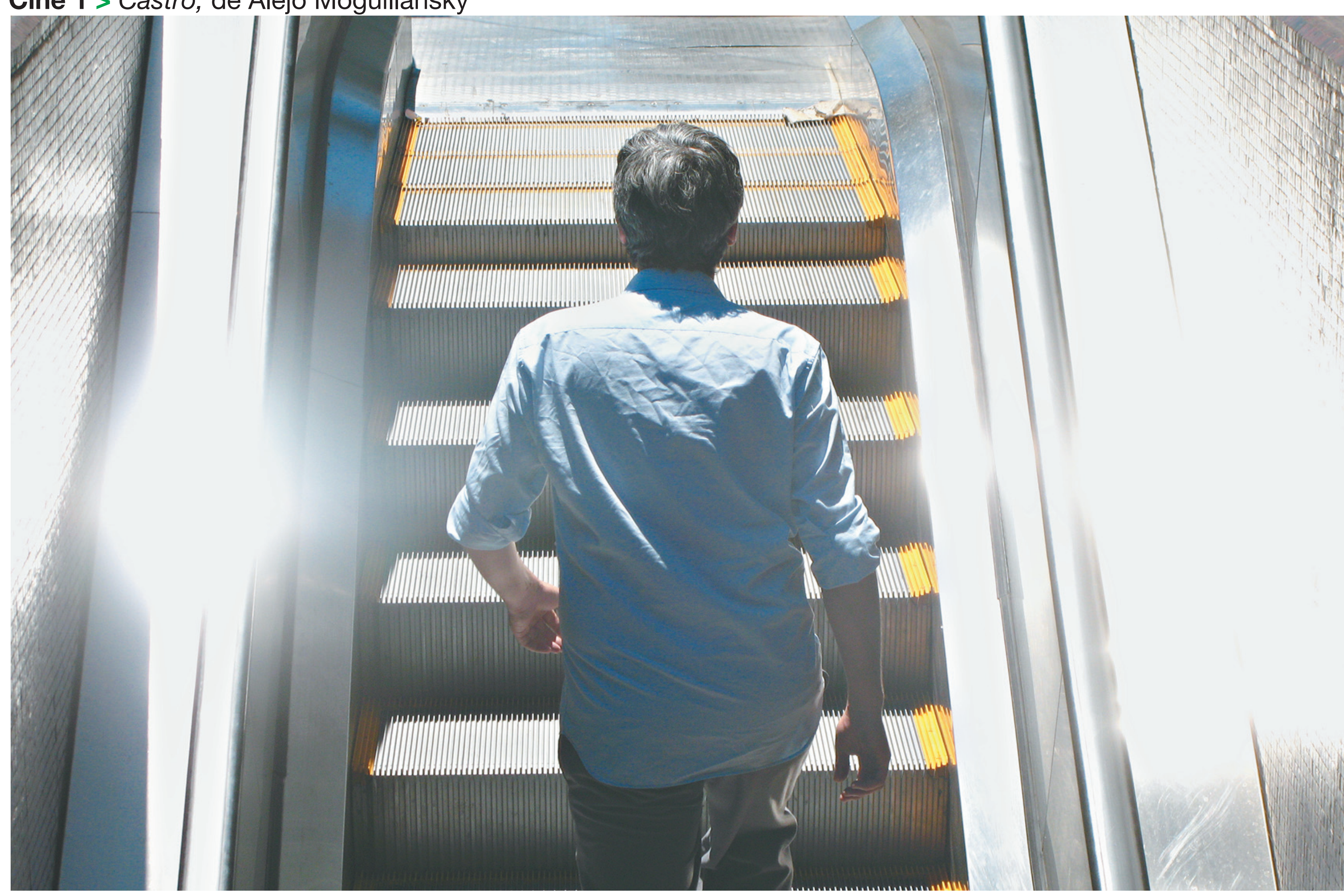
"Si el humorista no te hace reír, ¡lo odiás! Porque te produce lo contrario de la risa ese tipo, y decís qué porquería, qué estúpido, ¡de qué se ríen, hijos de puta!"

COMO PASARON LAS COSAS

El fin de *Laboratorios Dormevú* lo puso casi de vacaciones, porque llevaba casi cuatro años con ciclos diarios, un período que abarcó la conducción en *Mañana vemos* en Canal 7 y la actuación en *Los Pell$* en Telefe: la media hora semanal que le insume *Historia de la risa* le deja mucho tiempo libre, así que planea hacer un disco, escribir, retomar unos guiones para cine, ya verá. "Salvo con *Medios locos*, nunca había hecho algo así. Ahora estoy como bajando. Es una cosa tremenda la televisión." Ingrata, suma: largas horas y horas sin percibir devolución del público. "Por eso me alegró la existencia de *Facebook*, donde dejan comentarios para *Dormevú*: yo nunca había entrado. Uno necesita complicidad para hacer esto, que exceda al cameraman y a los dos tipos que están con el cable, así. Por eso al actor le gusta el teatro: lo aplauden, se ríe, se siente la vibración. Pero la tele te chupa el aire, fffluuup, y ya fue, se murió." ¿Qué tiene a favor ese ritmo frenético? "Por momentos es un buen ejercicio fascinar todo el tiempo. Eso es la televisión: más que lo normal. Todo el tiempo con un sonajero. Que no se vaya a la mierda por esto, por lo otro. Una locura. Y bueno, es el único medio que llega a todo el mundo: cuántos directores de cine dicen 'qué bueno, me pasan la película en Canal 13': saben que lo ven dos millones de personas, y por ahí al cine fueron cien mil. Si hacés algo artísticamente y vas a exponerlo, cuanta más gente lo vea, mejor. Es una satisfacción para tu ego, para qué sé yo qué mierda."

Entre los comienzos con *De la cabeza* y *Los Pell$* hay unos cuantos contrastes, notorios. "Fue raro cómo pasaron las cosas, porque yo quería ser músico. Pero me encontré con Casero y empecé con el piano, acompañándolo, y después me encontré actuando, escribiendo, editando, haciendo un montón de cosas con esos monstruos, una época divina, aprendiendo. Luego, con *For fai*, encontré un lugar como conductor, ese personaje medio periodístico que inventé. Un poco porque estaba cómodo ahí, y otro por cierta inseguridad, dudaba de lo que podía dar como actor, pero después de *Los Pell$* agarré confianza. Hice algunos otros personajes en *Dormevú* y me recopa hacerlo. Por eso ahora tengo ganas de divertirme ahí, de jugar con eso." ®

Historia de la risa *se estrena el martes a las 21 en Canal (á). Repite los jueves a las 23.30.*



El laberinto de la soledad

Un hombre tiene que conseguir trabajo. Un hombre no quiere conseguir trabajo. Ganarse la vida es perderla. Sobre esa rueda de hamster que se parece mucho a la vida contemporánea, Alejandro Moguillansky filmó una película rara, capaz de aludir tanto a *Corre Lola corre* como a *Forrest Gump*, en la que un hombre se pasa una hora y media corriendo por una ciudad de asfalto caliente y reflejos encandilantes, escapando de multitudes, perseguidores y de sí mismo, en busca de la salida de ese laberinto donde se enredan los hilos del amor y el trabajo.

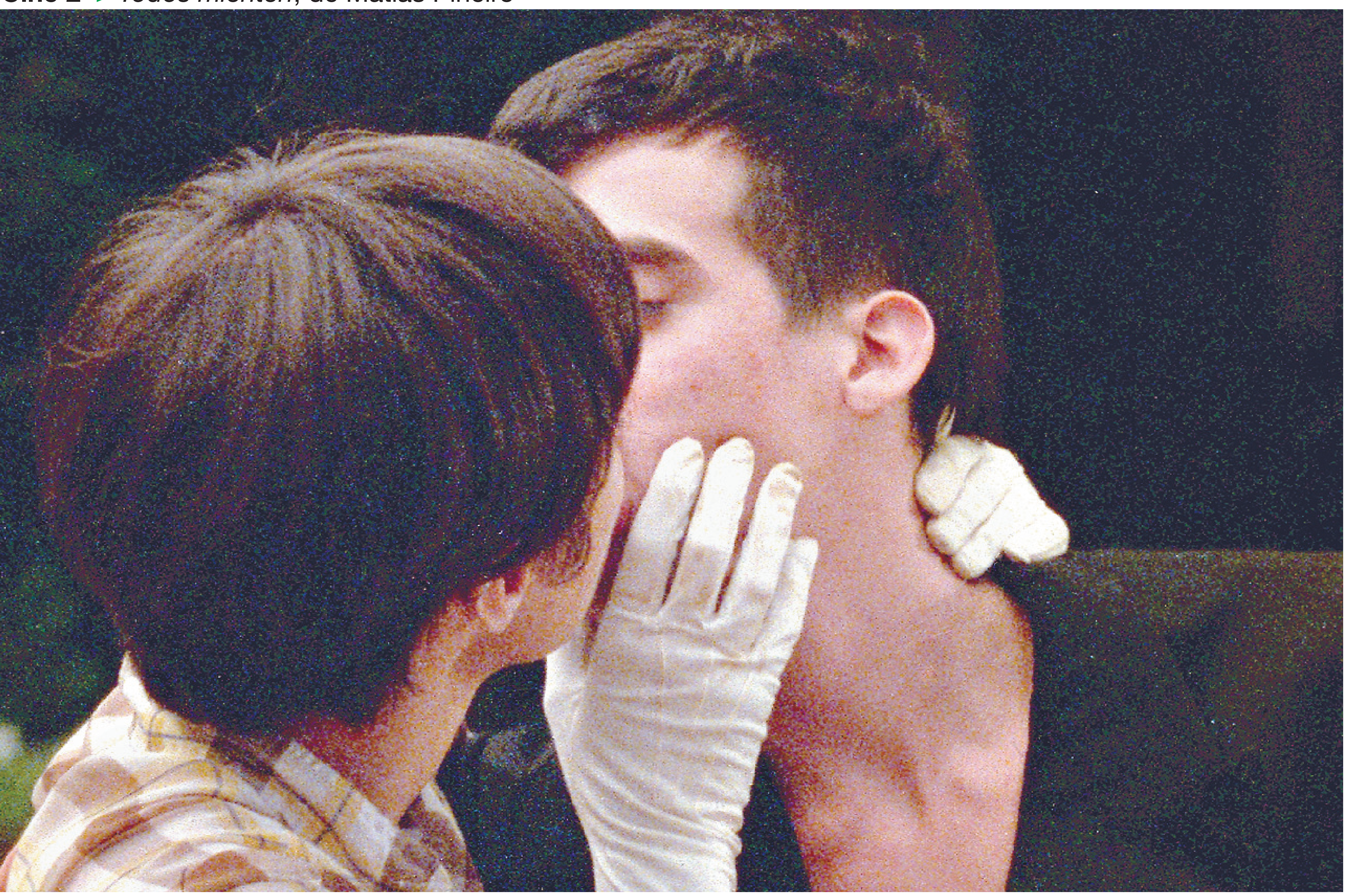
POR JUAN PABLO BERTAZZA

Si para Freud los dos pilares de la salud mental eran el sexo (o, bueno, el amor) y el trabajo, Castro –el protagonista de *Castro*– la tiene más que complicada. Presionado por su(s) mujer(es) para encontrar empleo en la capital, la sola idea de buscarlo lo sumerge en un neurotiquísimo callejón sin salida: por un lado cree que conseguir trabajo arruinará su amor, mientras que el no conseguirlo provocará, efectivamente, que lo abandonen por vago irremediable. Algo que el mismo Castro formula con un nihilismo estremecedor cuando dice que ganarse la vida es lo mismo que desperdiciarla. De cómo cada vez que hablamos de trabajo hablamos de sexo (o, bueno, de amor); de cómo una sociedad sin trabajo es también una sociedad sin amor y de cómo buscarlo (tanto al amor como al trabajo) suele transformarse en una problemática carrera, son algunos de los temas fundamentales que desarrolla, entonces, esta extraña película de Alejo Moguillansky –la segunda luego de *La prisionera* (2005)–, que comparte los créditos de montaje y producción con Mariano Llinás y que luego de su exitoso paso por el Bafici se estrenará hoy en el Malba.

Samuel, Willie, Rebeca Thompson (nombre digno de David Lynch si los hay) y un personaje llamado Acuña, cuyas muletas no le impiden correr, tienen en común con Castro la misma dificultad para combinar el amor con el trabajo, demasiado pendientes de una misión que es también un trabajo: perseguirlo a Castro a sol y sombra, atraparlo vivo o... trabajando. Primero en la pequeña ciudad donde se inicia la película, después en la gran capital. Por qué lo siguen no importa demasiado. Lo importante es que lo siguen, lo persiguen, lo rodean, lo cercan, lo limitan. A partir de maneras serias y convencionales (como puede ser una persecución en auto) y a partir de vías ridículas y originales (como una persecuta realizada a partir de guiños de paraguas). En realidad toda la banda le va a informando a Samuel (presunto proxeneta y capo de la banda, y único personaje que se mantiene quieto a pesar de ir sufriendo otras transformaciones) sobre el paradero de la persona buscada. Puede haber sospechas acerca de por qué estos personajes corren a Castro –por amor, por venganza, por dinero o todo junto–, pero nunca termina de saberse y lo cierto es que si alguien es perseguido más de dos veces por una multitud sin que lo alcance, quiere decir dos cosas: o que los perseguidores quieren perseguirlo pero no alcanzarlo, o que el perseguido quiere escaparse de sí mismo. Así como en *Corre Lola corre* la protagonista corría para salvar la vida de su novio y *Forrest Gump* (por marcar dos ejemplos extremos) hacía lo propio para acrecentar su pobre horizonte de expectativas, Castro parece correr para deshacerse de sí mismo, correr para eliminar cualquier alternativa, correr para quedarse quieto. Y es en esa mezcla de huida y estancamiento, de fluidez y parálisis, donde *Castro* (la película) encuentra su pulso.

Un ritmo frenético que se evidencia también en la forma en que están estructurados los diálogos, tal vez una de las consecuencias lógicas de ser esta una película actuada íntegramente por gente del teatro *off* (Edgardo Castro, Julia Martínez Rubio y Alberto Suárez, entre otros). Más allá de su sentido, tan importantes son en esta película las palabras que algunas frases de esos diálogos van dando nombre a los diversos capítulos que estructuran la película, aunque luego el contenido no tenga mucho que ver con lo que adelanta el título. Palabras huecas que impregnan de (sin)sentido toda una vida. Como las palabras de amor, como las fórmulas burocráticas de los trabajos (es imperdible la escena en que Castro es expuesto a una serie de entrevistas laborales tan absurdas como verosímiles), *Castro* es una película distinta del nuevo nuevo cine argentino que logra tratar con humor los pequeños patetismos cotidianos. Una película que, en definitiva, no tiene problemas en mezclar los tantos entre amor y trabajo.

Castro se puede ver a partir de hoy y hasta el 1º de noviembre inclusive todos los domingos a las 20.30 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 13.



Un Domingo en la quinta de Rosas

Los jóvenes descendientes de Domingo Faustino Sarmiento y Juan Manuel de Rosas pasan un lánguido verano en una quinta lejos de la ciudad, y allí traban intrigas amorosas y elaboran planes secretos, seguidos por la mirada de una cámara rohmeriana, haragana y algo paranoica.

POR MERCEDES HALFON

En una ajada quinta de aires coloniales, rodeada de vegetación crecida por demás, cuatro chicas hermosas tiran al fuego objetos de madera, cuadros abstractos, recortes de diarios. Antes de esto una de ellas, Helena, la chica centro de esta película, había relatado a su pequeño grabador una historia extraña: la suya. Ella es la tataranieta (bastarda) de Domingo Faustino Sarmiento. En esa rama de la familia sólo nacieron hijas mujeres, luego de cuyo nacimiento se sucedió, en todos los casos, la muerte del progenitor masculino. Helena es la última mujer de la cadena y está en lo que antiguamente se llamaba "edad de merecer". En esa quinta entonces, donde también hay tres chicos hermosos, en ese lánguido verano fuera de la ciudad, es muy probable que alguien corra peligro de muerte.

En su segundo film, Matías Piñeiro retoma algunos de los motivos de su ópera prima, *El hombre robado*. En principio, las actrices María Villar, Romina Paula, Julia Martínez Rubio y Pilar Gamboa –nueva adquisición– son aquí la superficie sobre la que la cámara se detiene. Pero al alterar la proporción de los factores todo se altera. También hay protagonistas masculinos: Julián Tello, Julián Larquier, Esteban Bigliardi y Esteban Lamothe. Otra vez nos vemos metidos en una trama rohmeriana de enredos sentimentales a la que se le sobreimprime una retórica del siglo XIX. Pero esta vez la historia se fue de la ciudad al campo, y en ese viaje dejó de ser blanco y negro para ser color. En esta quinta, la pica Sarmiento-Juan Manuel de Rosas se vuelve estructuradora de un relato en el que chicos y chicas tirados en colchones, dormidos en el fondo de una pileta sin agua, o andando en bicicleta por campitos de pasto desmadrado, traban historias de amor y de mentiras.

ESTIRPE DE PROCERES

Siete chicos de buenas familias se atrincheran en una quinta donde juegan un juego que no se entiende bien. Van a enamorarse y desenamorarse. Van a intentar destrabar una historia familiar que enloquece un poco a la protagonista, pero enloquece del todo a los que la rodean. ¿Qué le pasa a Helena?, se preguntan. Ella piensa, seguramente, en el otro personaje crucial, el que no aparece nunca: JMR. No se trata de Juan Manuel de Rosas sino de su tataranieto, Joaquín Martín. Un joven pintor de renombre internacional a quien esta bucólica *troupe* ha decidido falsificar sus obras. A eso se dedican. Comprendemos que el grupo está en la quinta para desbancar a JMR. Aunque también está quien lo ama, quien lo extraña, quien urde planes secretos para y con él.

Así como Uruguay era, en tiempos de Rosas, el pequeño teatro donde los unitarios exiliados conspiraban y publicaban aquello que era imposible en territorio nacional, en esta película la mencionada quinta es el escenario donde el drama de los tataranietos de aquellos mismos próceres se lleva a cabo. En esta suerte de encierro feliz, los personajes se vuelven presos voluntarios de sus propios deseos. Su problema ya no es la política, es el amor.

SUEÑOS LANGUIDOS

De todos modos, los vericuetos narrativos no son el centro de *Todos mienten*. Son más bien la coartada para que la historia vaya adelante entre falsas promesas, engaños y paranoias. A través de lentos planos secuencia vemos a los personajes deambular, entrar y salir de cuadro, oímos sus voces superponerse, vemos una luz filtrarse por el lente y encandilarlo todo. *Todos mienten* tiene la misma virtuosa languidez cinematográfica que muestra a nivel argumental. La cámara se mueve como en un sueño en el que nadie sabe muy bien quién es y para qué está ahí. Matías Piñeiro afirma esta posición, esta "voluntad de forma" en la que se siente hermanado con colegas como Alejo Moguillansky, director de *Castro*: "Creo que las dos películas se interesan por explorar la idea de que la forma narra, privilegiando a la puesta en escena como operación para hacer ficción. Esta puesta tiene como tónica el movimiento constante. No nos interesa la burocracia narrativa y sí cierta musicalidad narrativa dada por lo elíptico y lo ambiguo, cierta otra manera de contar aquello que ya se ha contado. El complot y la paranoia intentan ser los pilares que mantienen el interés y la vibra del relato. *Castro* es una gran persecución algo psicótica y melancólica, y *Todos mienten* es una espera nerviosa algo haragana y paranoica. Cuando uno espera, quizá se hacen más cosas que las que se pueden entender y así, una vez que las entendemos, la espera termina y la película también".

Por eso puede ser una buena idea ver las dos películas juntas, porque en sus diferencias –como las que tenían Sarmiento y Rosas, unidos en este film a través de la sangre– tal vez vengan a decir algo nuevo.

Todos mienten también se puede ver en el Malba desde hoy y hasta el 1ºde noviembre todos los domingos a las 19 hs.



Pan Duro
(Belén Romero Gunset y Soledad Alastuey)
En Arcimboldo
Reconquista 761 PB 14
De 14 a 20
Hasta el 13 de octubre

Tucumán hable

Con una puesta en apariencia neta –una pantalla, un fondo de diarios y unos pocos objetos–, el dúo de chicas tucumanas que formó parte de la última edición de Currículum Cero presenta una videoinstalación en la que procesa de manera intrépida y magistral una serie de problemas contemporáneos que los medios clásicos acallan y las nuevas tecnologías todavía no terminan de apropiarse: la contaminación, la incomprensible sociedad de producción y destrucción que rige el capitalismo actual, el derroche de lo extinguible. Todo, desde una pantalla y mostrando de manera muy concreta cómo la prosperidad del Jardín de la República lo convirtió en un infierno sanitario y ambiental.

POR CLAUDIO IGLESIAS

¿Se imaginan una mezcla de Cumbio con Actitud María Marta? Un grupo de acción cultural y musical que busque afirmar una agenda política orientada a los jóvenes (como Actitud María Marta, en sus buenos tiempos), pero que actúe a partir de las redes sociales, incorporando características de las culturas web contemporáneas, como supo hacer Cumbio: el resultado sería una combinación de vestuario flogger, iconos pop-trash como *Bob Esponja* sometidos a toda clase de vejaciones, líricas con un alto nivel de compromiso y estímulo, vida nocturna capturada en cámaras de baja resolución, ritmos de reggaetón apurado y consignas con muchas malas palabras. Esa mezcla explosiva es la que encarna Pan Duro, el dúo de activismo y performance integrado por las tucumanas Belén Romero Gunset y Soledad Alastuey, que formó parte de la última edición del premio Currículum Cero y ahora presenta una videoinstalación en el gabinete de arte y política de la galería Arcimboldo como primera muestra individual en Buenos Aires. El pasaje de un premio orientado a tendencias jóvenes hacia una de las vidrieras más reconocidas del arte político local habla de la peculiaridad estética de Pan Duro y, en alguna medida, de la vigencia de su agenda y sus planteos, basados en la temática ambiental de la contaminación, el impacto del consumo y la falta de sustentabilidad del capitalismo contemporáneo: un gran problema global del cual el paisaje tucumano constituye algo así como la prueba de laboratorio. La muestra (que incluye apenas un videoclip y unos pocos elementos de desecho reciclados como soporte) reúne así un posicionamiento político respecto del mundo de hoy y una actitud humorística, liviana incluso, ideal para abrir un canal de comunicación con los principales destinatarios de cualquier forma de activismo: los jóvenes.

En el comienzo del video, disfrazadas de hadas, las Pan Duro recorren un basural tucumano. La letra de la canción culpa al desarrollo económico (la "civilización material", diría Joaquín Torres García) que hizo del Jardín de la República un infierno sanitario y ambiental. El paisaje local funciona como disparador para una larga sucesión de consignas y denuncias: una enumeración de ríos contaminados, un diagnóstico de los efectos del desmonte (el tono es duro, pero no solemne: "Si 5 millones de tarados plantaran un árbol, ni harían falta aires acondicionados") y una permanente crítica al consumo (con ilustraciones anecdóticas de la dilapidación de recursos, como "la tarada de mi prima se baña dos veces al día"). Las estrofas se correlacionan con cambios de set y de vestuario: un río tapado de basura deja paso a un mural callejero, los trajes de amianto alternan con ropa negra y maquillaje fluorescente a medida que las dos *performers* recorren la ciudad en una bicicleta y el texto avanza impulsado por los insultos frecuentes y un patrón rítmico sencillísimo. Romero Gunset y Alastuey aparecen rapeando en una terraza, haciendo movimientos de hip-hop o de karate levemente amenazantes, que acompañan el contenido doctrinario de la canción. En algún momento particularmente dramático, un perro asustado se cruza detrás de las *performers*. La espontaneidad estudiada remite a las coreografías domésticas hechas frente a la cámara, que no sólo definen la estética del contenido audiovisual generado por usuarios sino que posiblemente hayan sido extraídas de YouTube, donde pueden encontrarse clases y cursos sobre temas tan variados como tenis de mesa, baile electro y expresiones regulares, así como infinidad de demostraciones caseras de todo tipo de destrezas.

En algún punto, las Pan Duro devuelven a la red lo que toman de ella: en su MySpace (panduropanduro) se encuentran sus videos y un tendal de comentarios de amigos y seguidores de aquí y allá. Pero en su forma de conjugar la cultura de Internet con la problemática ambiental confluye también una lectura muy sutil de los problemas del arte argentino contemporáneo. Pues, por un lado, la incorporación de la indumentaria flogger y el repertorio de actitudes y sensaciones sociales que se le asocian parece natural en un contexto en el cual los artistas visuales fueron usuarios pioneros de plataformas como Fotolog (en el arco de edad e intereses que va de Andrés Aizicovich a Magdalena Jitrik, y mucho antes de que apareciera el iPhone y los canales de noticias ampliaran sus aburridos suplementos de tecnología hasta hacerlos casi permanentes). Por otro lado, la eclosión de problemas estéticos ligados con el consumo cultural y el carácter icónico de las mercancías en la economía actual condicionaron buena parte de la producción artística argentina de los últimos quince años. Artistas como Diego Bianchi, Fernanda Laguna y Nicanor Aráoz, en medios que fueron de la pintura al objeto y la instalación hipersaturada, han insistido en un aspecto crucial que puede datarse retrospectivamente en el Rojas de los '90 o incluso en León Ferrari: vivimos hundidos entre mercancías, envases y plástico. Pan Duro recoge la posta y nos lleva un paso más allá, a la emergencia, en contextos específicos, de cuestiones ambientales y sociales que en la agenda de la política nacional y en los grandes multimedios siguen sub-representadas: temas como el boom del monocultivo, la minería transnacional y la proliferación de rellenos sanitarios que no aparecen en los canales de noticias de Buenos Aires, pero que forman parte, del modo más directo, de la vida de muchas comunidades o incluso de ciudades enteras como San Miguel de Tucumán. El sentido y el valor de usar plataformas "alternativas" (léase web 2.0 en adelante) es indisociable, en este punto, del silencio que una sociedad sabe darse sobre aquellos problemas de los que prefiere no saber.

El trenzado de pliegues de hojas de diario que cubre las paredes, en su misma trama, hace hincapié en este aspecto comunicacional del problema: las noticias y los avisos que pueden leerse en las páginas extraídas de diarios tucumanos nos hablan de internas partidarias locales, de la moda Del Potro, de eventos musicales de alto perfil, de carreras de autos, de vedettes, entre muchas publicidades de equipamiento electrónico e indumentaria. Ni noticias del impacto que tiene la soja transgénica en la provincia, dejando de lado que fue la bonanza agroexportadora de los últimos años lo que permitió que muchas cadenas de ropa y electrónica abrieran sucursales enormes en ciudades medianas del interior. Los recortes reconstruyen una agenda social que parece hecha a medida de las "bolas de grasa poco inteligentes" de las que habla Pan Duro. Y es por esto que su gesto trasciende el revival de buena conciencia ambientalista que acusa actualmente una fracción del arte internacional, y que a menudo se traduce en esculturas hechas de polímeros reciclables o en la promoción de la moda *bio*.

Las Pan duro dan un paso más allá al situarse en los problemas reales de un contexto crítico como el tucumano, en el que desarrollo productivo es sinónimo de destrucción. Precisamente (según dicen John Thackara y otros teóricos del diseño industrial contemporáneo), el gran paso que hay que dar en favor de la sustentabilidad reside en entender que las condiciones de producción, transporte y residuo de las cosas y los sistemas que nos rodean forman parte del problema: romper hacia dentro la interfase de marcas, iconos y deseos que definen al consumo en la sociedad contemporánea para acercarse a los procesos que se encuentran antes y después de abrir un paquete: "La gomaeva contamina, tus gomas nuevas contaminan", dice el tramo final del videoclip, y propone una ética radical en consonancia con este paradigma.

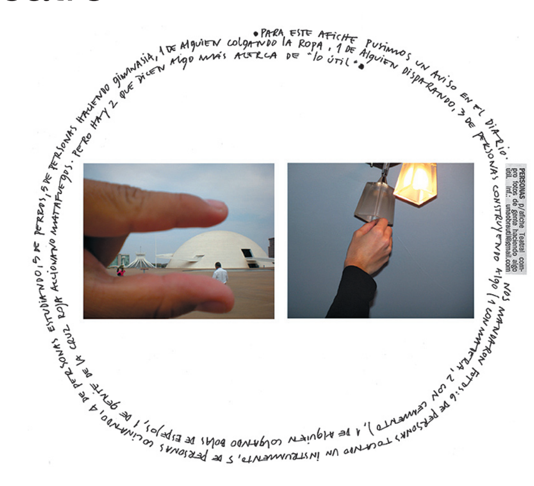
Imaginemos por un momento que Cumbio, antes de hacerse famosa, de que le hicieran muchas notas y un libro, hubiera tenido la idea de enviar carpetas a los premios de arte contemporáneo.

FOTOS: XAVIER MARTIN

Imaginemos que hubiera entrado, por ejemplo, en la selección anual de Currículum Cero, con un proyecto artístico consistente en operar en la cultura desde redes sociales, trabajando con temáticas relacionadas con la sociabilidad de los jóvenes, el consumo y el género, a partir del uso de textos e imágenes (que es, esencialmente, lo que hizo Cumbio). ¿Qué arco de recepciones tendría hoy? Lo llamativo es que, efectivamente, Cumbio hubiera podido ser seleccionada en un premio de arte contemporáneo. Y esa Cumbio de un universo paralelo no sería la que fue: una celebridad de corta vida que adorna fiestas con su presencia cada día más devaluada; no hubiera tenido la oportunidad de increpar a Mirtha Legrand, pero sí hubiera dado que hablar a los críticos hasta marearlos, su base de seguidores contaría con coleccionistas e instituciones prestigiosas, sus palabras y actos tendrían un peso diferente. Que el sistema artístico actual pueda incorporar con naturalidad los fenómenos culturales de naturaleza ambigua e innovadora que circulan en las redes sociales no debe sorprender a nadie, pero la articulación que puede darles a esos fenómenos, en cambio, resulta una herramienta relativamente nueva para pensar formas de accionismo y comunicación política, en un contexto en el cual ni el arte contemporáneo ni la misma dinámica de la interacción cultural en Internet terminan de conformar ámbitos muy definidos o totalmente comprensibles: en los intersticios de las recetas y las soluciones adquiridas, hay lugar para que aparezcan dos chicas a hablar de problemas bien urgentes, "rapeando, cantando, de frente, mal o bien".

inevitables

teatro



Una obra útil

La pieza de Gerardo Naumann cuenta con veinticinco personas en escena. La obra está basada en un diario íntimo de una chica uruguaya. Los actores María Villar y Diego Jalfen prueban escenas para una película: se ven opciones de puesta de cámara, se relevan posibles locaciones, hay un casting en vivo por función y también extras. Este trabajo se verá en el marco del Ciclo *Intervenciones / Rojas*, curado por Matías Umpiérrez, que en su edición anterior presentó la intervención *Interiores* de Mariano Pensotti. El director escribió sobre su trabajo: "Esta obra es la puesta en escena de mi cuaderno de notas para una película, es la intimidad de un proceso de trabajo. Es decir, en la obra todos trabajan. ¿Puede ser útil el teatro? O mejor: ¿no debería ser útil el teatro? ¿Y por qué después del estreno la obra pareciera casi no servir para nada?".

Los sábados a las 21 en Escuela Nº 9 D.E. 9 "Juan Crisóstomo Lafinur", Gorriti 5740. Entrada: $ 25.

Berestowoik

Quedan muy pocas funciones de esta obra pequeña, pero que supo mantenerse en cartel durante dos años. En *Berestowoik* nos encontramos con una familia de hombres solos en vísperas de una fiesta. Dos hermanos y un tío, y luego aparecerá un acompañante terapéutico, también varón. La interpretación del sentimiento del otro será la causa de un nuevo rumbo en sus vidas. Tal vez sea la fortuna en el juego, quizás el miedo a sentir amor lo que los vuelca hacia rumbos inesperados. De Luis Aponte, con dirección de Walter Jakob y Carolina Zaccagnini. Actúan Luis Aponte, Horacio Marassi, Marcelo Mariño y Walter Jakob.

Los sábados a las 20.30 en Silencio de Negras, Luis Sáenz Peña 663. Entrada: $ 25.

música



La casa de la noche

Corista del Baccarat de Sergio Pángaro primero y luego guitarrista de Rosario Bléfari, la celestial voz de María Ezquiaga carga decididamente con Rosal a partir de este flamante cuarto disco del grupo, que supo abrirse paso desde la absoluta independencia con un primer disco en el que brillaba con luz propia un tema como "Bombón", luego popularizado por un comercial televisivo. Esa juguetona ironía femenina inicial, abonada en la complicidad con la bajista Julieta Ulanovsky –que formó parte del grupo hasta el álbum anterior, *Su majestad* (2007), y que ha regresado a su proyecto La musical mexicana–, disco a disco dejó paso a una poética confesional, que encuentra su adecuada medida en este deslumbrante y nocturno cuarto disco, admirablemente producido por Ezequiel Kronemberg. Disco de separación, pero cuya fuerza confesional no asfixia la comunicación, en *La casa de la noche* la complicidad femenina se renueva en el trabajo conjunto en las letras de María Ezquiaga con la fotógrafa Guadalupe Gaona, cuya voz se escucha al final del tema "Altas horas", el centro de un disco que parece disfrutar del ocaso, pero siempre a la espera de un nuevo amanecer.

Mujer de cabaret

El rescate de las bachatas acústicas de la época del cabaret, realizada por la extraordinaria compilación *Bachata Roja*, se completa con la edición local de este demoradísimo debut discográfico de Puerto Plata, un veterano guitarrista dominicano. A los 83 años y con la complicidad del legendario guitarrista Edilio Paredes, *Mujer de cabaret* rescata boleros, merengues, rancheras y, por supuesto, bachatas, con un impagable sonido acústico que honra los viejos tiempos.

mirá WEBS DE FOTOGRAFOS ARGENTINOS POR IGNACIO MOLINA



Fotos-performances

Arturo Aguiar, que pinta con luz.

A primer golpe de vista, las fotografías de Arturo Aguiar parecen cuadros. Y esa percepción no es fruto de un defecto involuntario de su autor: se trata, al contrario, de un efecto buscado por este artista sanjuanino que trabaja sus obras con la minuciosidad de un pintor y el cuidado por el detalle de un cineasta. Aunque, al contrario que éstos, no cuenta con demasiado tiempo para armar cada puesta: las tomas demoran entre medio y un minuto, lapso en el cual debe construir la escena que quedará inmortalizada. Se podría decir que Aguiar pinta con luz, una luz extraña que surge de fuentes no convencionales como linternas de mano y lámparas alteradas. A diferencia de la mayoría de los fotógrafos, que se dedican a capturar con su lente la fugacidad de un momento y recortar así un fragmento espontáneo de la realidad, Aguiar compone cada una de sus escenas a retratar a través de juegos de luces y sombras superpuestas que crean una atmósfera especial. Muchas de estas "fotos-performances", como él mismo las llama, pueden verse en su página web. Si bien Aguiar participó en varias exhibiciones individuales y colectivas en festivales de la Argentina y de otras partes del mundo, en su web las fotografías no están clasificadas de acuerdo al proyecto que integran. Lo que se puede observar allí es un importante portfolio de imágenes que se encuentran en las colecciones de la Fundación Osde y del Banco Ciudad. Formado en la rigidez de las Ciencias Físicas en la Universidad de Buenos Aires, al incursionar en el mundo del arte Aguiar intentó quebrar las reglas de lo tangible y concreto. Así lo explicaba durante una de sus exposiciones: "Me interesa mostrar que lo que supuestamente es un registro de la realidad, es una convención. Y que uno percibe las cosas a partir de códigos y de construcciones previas. La preocupación es cambiar todo lo que hace que un determinado registro parezca real y construir otro registro. En ese proceso aparece la ficción".

La web de Arturo Aguiar es www.arturoaguiar.com



Una rara familiaridad

Florencia Blanco: un mundo en el que caben las películas, Salta y los viejos retratos.

Cuatro de las cinco galerías de imágenes que componen la web de la fotógrafa Florencia Blanco corresponden a ensayos que viene produciendo y exponiendo desde el año 2001: *Salteños*, *Fotos al óleo*, *Hogar* y *Aproximación*. La restante galería está integrada por un conjunto de instantáneas de las películas de los directores Pablo Trapero, Rodrigo Moreno y Lisandro Alonso en las que trabajó como fotógrafa de filmación. Entre los ensayos artísticos se destaca el primero de los mencionados, en el que se dedica a retratar la cultura de los habitantes de la ciudad del noroeste argentino en la que pasó los últimos años de su infancia y todos los de su adolescencia. En este proyecto (que le valió el reconocimiento de la crítica y un subsidio del Fondo Nacional de las Artes) Blanco hace lo posible por esquivar la imagen estereotipada que ofrecen de los salteños las guías de turismo, y refleja la vida cotidiana y los escenarios de sus diferentes clases sociales: desde los trabajadores humildes que van al río a refrescarse y a tocar la guitarra hasta la sobria elegancia de los livings (salas, para ellos) de las familias más tradicionales, pasando por los locales con vivienda y los comedores de las clases medias empobrecidas. Otro de los ensayos que merece especial atención es el que dio en llamar *Fotos al óleo* y que consistió en rescatar de viejos baúles y de mercados de pulgas sesenta de estos retratos retocados manualmente y coloreados al óleo (muy utilizados hasta mediados del siglo XX) y fotografiarlos en lugares que guardan algún tipo de relación con los retratados. El efecto que producen estas fotos dentro de fotos es de una rara familiaridad. En el texto que acompaña a este trabajo, aún en desarrollo, Florencia cuenta los motivos que la llevaron a embarcarse en él: "Siento cercana a la muerte. Y a los muertos. Invento un espacio y un tiempo para ellos. Fotografío para ver. Presencio una y otra vez el paso entre la vida y la muerte".

La web de Florencia Blanco es www.florenciablanco.com.ar

dvd



La muerte del presidente

Si el thriller de magnicidio constituye todo un subgénero del cine norteamericano y mundial –con hitos en las múltiples versiones del asesinato de JFK–, este falso documental del director Gabriel Range hace un aporte novedoso a la tradición, junto con su contemporáneo *AFR*, un film danés visto en el Bafici que jugaba con la misma idea: especular sobre los eventos y consecuencias de un atentado contra el presidente en ejercicio al momento del estreno de la película. Así es como en *La muerte del presidente*, que ya tiene un par de años, ese mandatario es el reelecto y también muy resistido George W. Bush. Ambientado durante unas manifestaciones opositoras en Chicago, fue objeto de una gran polémica, con varias figuras públicas impugnándolo por su "desembozada y desagradable expresión de deseos". Pero acá está, finalmente, directo en DVD.

Bad Guy

Vista únicamente en festivales y en alguna ocasional emisión en el cable, esta película temprana de Kim Ki-duk (Corea del Sur, 1960) llega por primera vez a los videoclubes. Film amargo, profundamente desesperanzado, con algo de retorcido relato de *amour fou*, lo protagonizan un matón y la chica con la que –tras elegirla en una calle atestada de gente en Seúl y ser rechazado con un escupitajo por ella– desarrolla una relación violenta y obsesiva. Uno de los principales escenarios es el prostíbulo del que él es propietario, y al que ella termina yendo a parar forzosamente. Oscura y enigmática, aun más sórdida que la previa *La isla*, del mismo director.

cine



Oculto y de culto

El Cineclub Nocturna entra en su 16º año con un programa de lo más ecléctico en cuenta regresiva hacia Noche de Brujas: el próximo viernes a la medianoche será la hora de reencontrarse con esa pieza de culto (para muchos un placer culpable, para otros sencillamente una obra maestra) que es *Calles de fuego*, "una fábula de rocanrol" según rezaba su subtítulo, protagonizada por el hoy poco recordado Michael Paré, la por entonces increíble Diane Lane –como una cantante que se convierte en prenda de una guerra entre muchachos duros que parecen salidos de los años '50– y Willem Dafoe más feo que nunca. Las siguientes dos semanas se proyectarán *Invasión*, de Hugo Santiago sobre guión de Borges y Bioy, en ocasión de su cuadragésimo aniversario, y *Déjenlos para morir*, coproducción norteamericana de 2006, filmada acá por el director ultra trash Albert Pyun, con actores y equipo locales.

Viernes 2, 9, 16 y 23 a las 23.55,
en la sala Batato Barea del Centro Rojas, Corrientes 2038

Un genio a contraluz: Gregg Toland

En *Espacio.ciclos*, un homenaje a la magistral dirección de fotografía del enorme Gregg Toland, mano derecha de varios de los más grandes directores del Hollywood clásico (y fotógrafo de, por ejemplo, *El ciudadano*, Orson Welles). El próximo miércoles se dará *Noche nupcial*, de King Vidor (1935); y le seguirán *Cumbres borrascosas*, de William Wyler (1939); *Hombres intrépidos*, de John Ford (1940); y *Nace una canción*, de Howard Hawks (1948). Gratis.

Miércoles a las 20 y jueves a las 15,
En la Universidad del Cine, Pasaje Giuffra 330

televisión



Head Case

Como si quisieran competir con la proliferación de series de médicos, los psicólogos, psiquiatras y terapeutas varios comienzan a multiplicarse como conejos en la televisión. Y ya era hora de conocer a Elizabeth Goode (la actriz y guionista Alexandra Wentworth), "loquera" especializada en pacientes VIP: estrellas de Hollywood, actores, deportistas y músicos dispuestos a pagarle mucho para que escuche sus problemas, y salir en general más enredados de lo que entraron, al pasar por esta mujer de pocas pulgas y métodos heterodoxos. Entre muchos otros, Jeff Goldblum, Rosanna Arquette, la Spice Girl Geri Halliwell, Hugh Hefner, Traci Lords y Jerry Seinfeld interpretan versiones exageradas (y no tanto) de ellos mismos, en este programa que ya lleva tres exitosas temporadas en Estados Unidos y llega por primera vez a la televisión local.

Lunes a las 22 y viernes a las 21.30,
por I.Sat

Sledge Hammer

Fue el mejor policial paródico de la televisión desde *El Superagente 86*, y aunque la comparación es válida, no hacía blanco sobre el mundo del recontraespionaje como aquella serie de los '60 sino sobre los hombres-de–ley de gatillo fácil. De un humor oscuro y salvaje, siempre al límite de lo políticamente correcto –al menos para la época en que apareció, hace más de dos décadas–, conserva su efectividad en cada episodio, gracias en buena medida a la convicción de David Rasche como el detective enamorado de la Magnum 44 que duerme bajo su almohada.

Desde este martes, los martes y jueves a las 20.30,
y sábados y domingos a las 21.30, por TCM



Muchachas punk

La intimidad femenina según el marplatense Yamandú Rodríguez.

"Nos quitamos toda la ropa y no nos despojamos de nada. Todo permanece en su sitio: las dificultades psíquicas y morales de nuestra clase social, las peripecias de nuestras familias, las dudas, nuestros deseos sexuales y existenciales, la ansiedad y el temor, los zigzagueos de nuestras biografías, nuestras oscilaciones económicas, no hay nada que no pueda leerse en nuestra piel, en nuestros pliegues, cavidades y miembros", escribió Rafael Cippolini en el texto de curaduría de una de las muestras de Yamandú Rodríguez, artista plástico y músico punk marplatense que durante varias temporadas se dedicó a retratar a mujeres jóvenes que tuvieran ganas de exhibir sin pudor sus cuerpos. Hoy los archivos de estas fotos pueden verse en la web: chicas comunes en la intimidad de sus cuartos, vestidas con calzas o bombachas coloridas, sacándose la ropa, posando en actitudes eróticas, desnudas, tocándose como si estuvieran solas. La iluminación casera y el descuidado encuadre de las tomas las asemeja a las miles de fotos amateurs subidas a tantos sitios de Internet cuasi pornográficos. Sin embargo, las fotos de Yamandú contienen un plus que las hace sutilmente diferentes. Tal vez sea el anonimato de las chicas, que nunca muestran las caras, o ciertos detalles domésticos que se dejan entrever: la pintura descascarada de una pared humedecida, el sillón desvencijado sobre el cual la circunstancial modelo se acaricia para la cámara. "Las fotos son estufas, calientan. Los agujeros se multiplican, en las medias, en las colchas, en... ¿qué tenés ahí abajo? ¿selva, cresta o bebé? Es lo que vemos cuando nadie nos ve. No hay glamour, no hay belleza de concurso, no hay drama", escribió la poeta Marina Mariasch en la presentación de otra de las muestras, y se preguntó para luego responderse: "¿Por qué no decir que estas fotos duelen, huelen? Huelen a chica, a mar, a una ciudad de playa con casas de piedra laja, una ciudad de arena y conchilla, feliz y contenta".

La web de Yamandú Rodríguez es www.yamandurod.com.ar



La entrevista como una de las artes plásticas

Rosana Schoijett: reportera gráfica y becaria de Kuitca.

La tarea fotográfica de Rosana Schoijett se mueve por caminos, si no alejados, paralelos entre sí: trabaja como reportera para medios gráficos, y, en el plano más emparentado con lo artístico, produce ensayos que, entre otros laudos, le han posibilitado ganar una Beca Kuitca en 2005. Y de ambas experiencias ha recogido temas para dos de los interesantes proyectos que pueden admirarse en su sitio web: *Kiosco* y *Temporada*. El primero de ellos consiste en un archivo de fotografías en las que ella misma posa junto a sus circunstanciales reporteados en su rol de cronista. Así, se puede observar junto a Rosana a personajes de la política y del espectáculo como José María Aznar, Raúl Castells y China Zorrilla. Las más llamativas son, tal vez, la que la muestra junto al adusto director de la ultraderechista revista *Cabildo*, y aquella en la que se la ve acostada junto a la voluptuosidad siliconada de la vedette Silvina Luna. En *Temporada*, en cambio, los cuarenta y un retratados no son tan famosos: se trata de los participantes de la última edición del programa de becarios Kuitca posando frente a sus obras. *Entrevista*, otro de los proyectos publicados en la web, también surgió de su trabajo cotidiano: "Intento trasladar hacia el campo de las artes plásticas el género de la entrevista como estructura generadora de imagen. El método consiste en instalar iluminación en el escenario elegido y generar así un espacio de convivencia de lo cotidiano y lo ficcional", contaba Rosana al comenzar el ensayo. Y el resultado fue un conjunto de escenas que se asemeja a una de esas novelas corales en que los personajes entrecruzan sus historias sin llegar a conocerse: dos hermanos pequeños, una pareja con un bebé recién nacido, la sobremesa de unos amigos en una terraza. Todos ellos retratados desde lejos, a una distancia ascética similar a la que utilizan los narradores adeptos al concepto de "show, not tell" ("contar, no explicar") de los relatos literarios.

La web de Rosana Schoijett es www.rosanaschoijett.com.ar

1



2



5



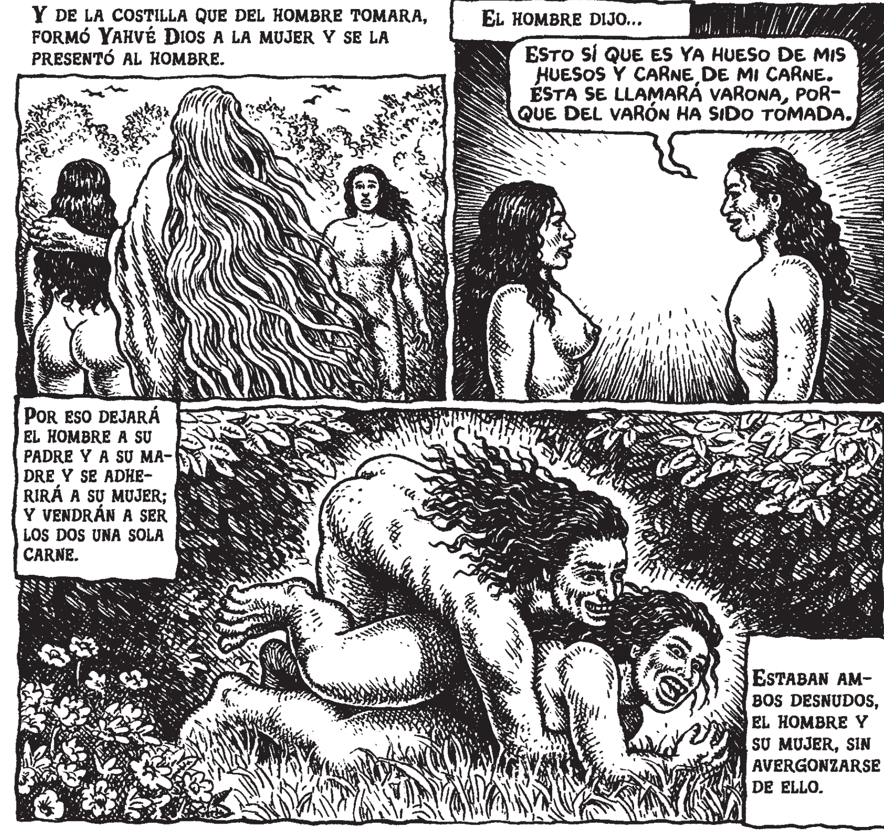
Una biblia under

POR MARTIN PEREZ

Al cuarto año, Robert Crumb descansó. Pero con las 220 páginas de su flamante adaptación de los 50 capítulos del Génesis bíblico finalmente terminadas. "Es mi obra magna, al menos por su longitud", ironizó el prócer de la historieta under norteamericana, que la semana pasada anunció con bombos y platillos la concreción del proyecto, que saldrá editado en (casi) todo el mundo a fines de mes. La edición en castellano será de la editorial española La Cúpula, su editorial habitual en nuestro idioma. En la conferencia de prensa internacional, realizada en París —Crumb vive en Francia desde hace tiempo—, el artista también ironizó sobre el hecho de que había países donde no se editaría su adaptación. "Aunque a muchos les resulte difícil de creer, hay lugares en el mundo donde no interesa mucho la Biblia."

Aunque para los fanáticos de sus obras más lisérgicas y clásicas dentro de la liturgia under, como *Mr. Natural* o el Gato Fritz, tal vez resulte extraño semejante trabajo, es bueno recordar que en los últimos años Crumb se había dedicado a la adaptación fiel de obras de Sartre o Kafka. Por lo tanto, para los especialistas, esta adaptación de la Biblia sería algo así como la culminación de su obsesión por dedicarse a ilustrar los clásicos. "En un comienzo, mi intención fue hacer una parodia sobre la historia de Adán y Eva", reveló. Pero cuando un amigo le sugirió leer todo el Génesis, encaró el desafío. "Decidí que la adaptación debía ser literal, para revelar toda su bizarrez, su profundidad y su misterio". El primer gran problema, como confesó varias veces durante el tiempo que estuvo trabajando en el proyecto, fue cómo dibujar a Dios. "¿Debía ser una luz que bajaba desde el cielo, de la que saliesen los globitos con sus diálogos?", se preguntó. La solución se le apareció en un sueño: su Dios sería un poco como Charlton Heston, otro poco como su padre. "Pensé también en dibujarlo como una mujer negra, pero cualquiera que haya leído el Viejo Testamento sabe que se trata de un viejo y quejoso patriarca judío". Si bien a las 30 páginas se dio cuenta de que semejante

3

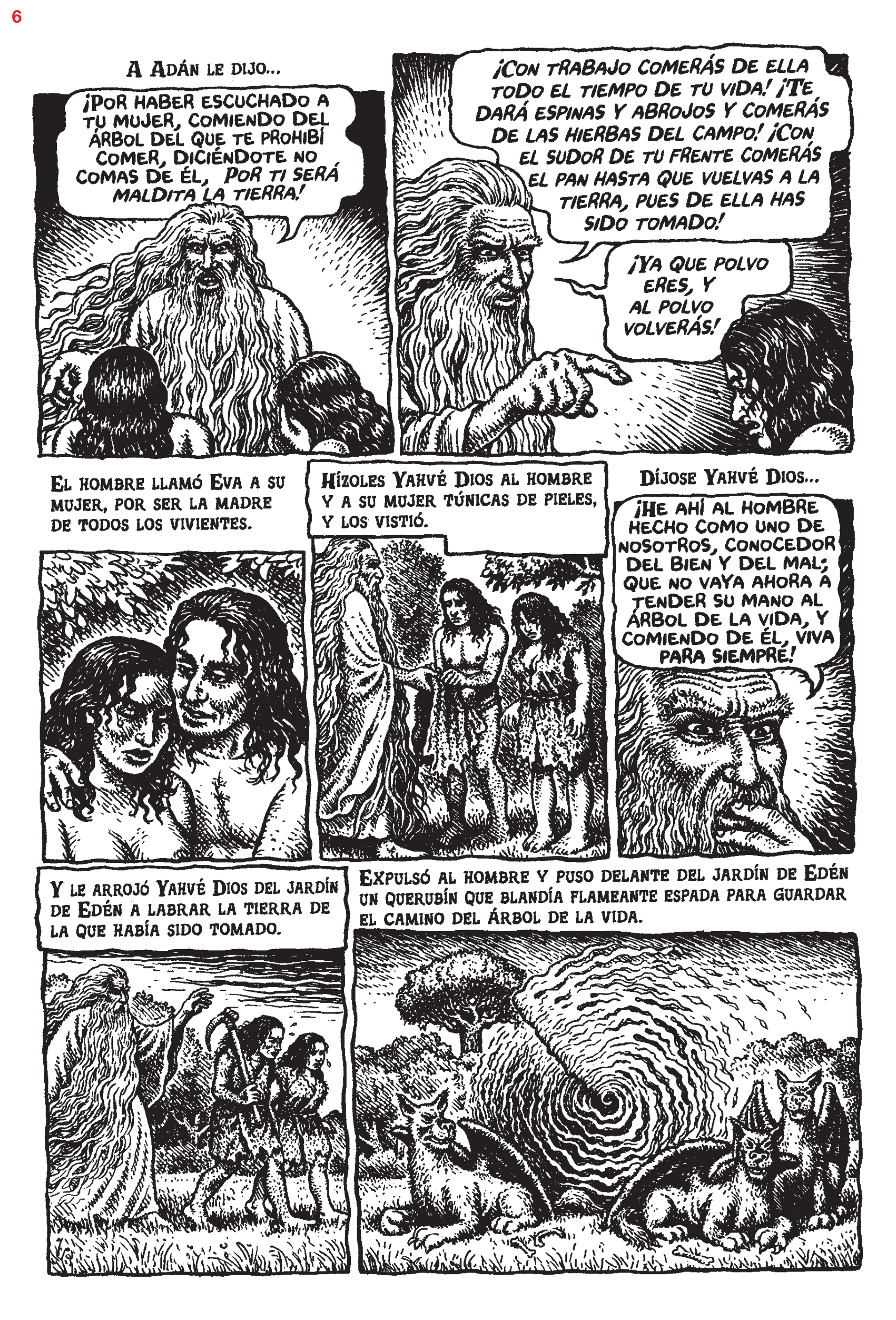




4



6



Santo Padre de la historieta under norteamericana, autor de dibujo inconfundible y personajes como Mr. Natural y el Gato Fritz, ya desde hace unos años que viene publicando fieles adaptaciones de autores como Kakfa y Sartre. Su última aventura, que sale en casi todo el mundo a fin de mes, es de un arrojo en todo sentido: el Génesis. Y el desafío de dibujar el Edén, el pecado original y la cara de Dios.

proyecto era como escalar el Everest ("Y que no había vuelta atrás", afirmó), Crumb asegura que adaptar el Génesis fue algo muy divertido. "La idea de millones de personas tomándoselo en serio es una locura total", opina ahora de un libro que, para él, no es la palabra de Dios, sino de los hombres. "No hace falta satirizarlo, ya que es un libro furiosamente loco. Lo más importante fue mantenerme fiel al texto, y no deformarlo. Pero fue algo para lo que necesité una enorme paciencia. No la hubiese tenido cuando era joven", confesó la leyenda de 66 años, que asegura haber evitado el sexo explícito porque no quería ridiculizar nada. "Pero nunca se puede complacer a los fanáticos. Si uno se mete con sus textos sagrados, es algo que no les gusta".

Estas paginas son un adelanto del libro *Génesis*, que se publicará en castellano el 23 de este mes.

Siempre listas



POR MARIANO KAIRUZ

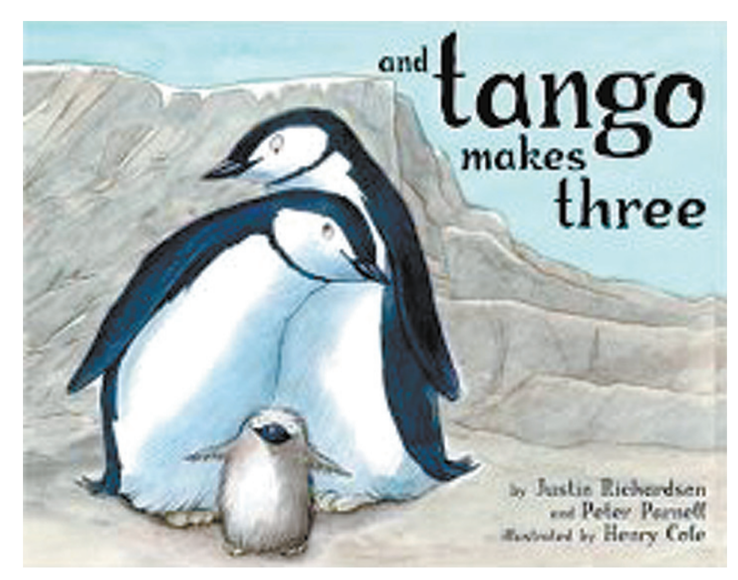
No se sabe si las suricatas creen en Dios. Pero en caso de ser creyentes –y algo de eso debe haber, tanto tiempo pasan mirando hacia el cielo–, seguro que consideran al suyo un dios muy cruel. Lanzadas a su propia supervivencia en el inclemente desierto de Kalahari, sus vidas son una carrera sin respiro: cuando no es el sol rajante que les impide seguir camino o salir en busca de alimento durante el día, deben pasar largas temporadas desprovistas de su modesto plato de comida (son básicamente insectívoras), forzadas a reservar energías para hacer frente o huir de los infinitos peligros con que las cerca su hábitat, y que llegan tanto desde el aire (águilas) como por tierra (leones, serpientes).

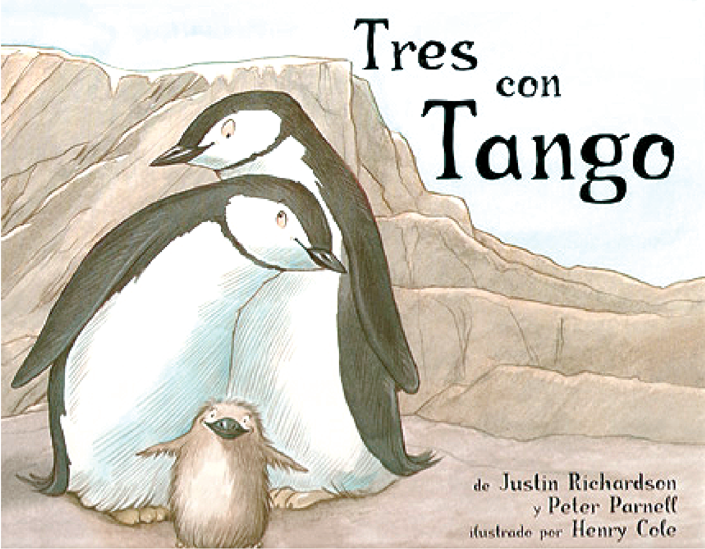
Ultimamente se ha convertido en una especie de animalito de moda, y las razones están a la vista: la principal es la belleza de su figura erguida y longilínea, en su pose de vigía, siempre alerta, siempre montando guardia, más eficiencia que elegancia, con los brazos (o, está bien, las patas delanteras) descansados sobre el vientre. Es fácil de imitar en peluche y no debería extrañar que se convirtiera en otro personaje de la próxima secuela de *Madagascar* (ya fue el secundario gracioso Timón en *El Rey León* de Disney, hace años), porque además de ternura inspira simpatía: hay algo en sus ojos y hasta en su boca, una expresión, una mueca casi, por la que uno juraría a veces que sonríen como personas. Y tienen una configuración casi de animal doméstico, ligeramente emparentada con los monos pero también con algo de eslabón perdido entre el perro y el gato.

El animalito de moda es, como corresponde, objeto de varias series documentales de la BBC, de ésas que suelen consiguen planos sorprendentes de sus animales, al punto que sus protagonistas parecieran actuar para las cámaras, respetando las marcaciones del enorme set (la sabana africana). Una de ellas es *El reino del suricato* (así, con *o*), que pudo verse en Animal Planet, y como estilan estas producciones, arma un relato a través del montaje y un narrador en off, que de este lado de la pantalla siempre sabremos que es falso o al menos inexacto. Sabemos que el registro de la naturaleza y el orden de sus acontecimientos ha sido manipulado, y sin embargo no podemos dejar de seguirlo y sufrirlo como una telenovela. En especial *sufrirlo*: estos programas saben explotar la belleza de sus protagonistas para chantajearnos emocionalmente; suelen deslumbrarnos con sus expresiones más antropomórficas, divertirnos con sus gracias y habilidades, encariñarnos con sus rutinas, y luego ofrecerlos en sacrificio al cuento duro pero veraz de la madre tierra. Cuando una suricata muere en cámara, quizás es hora de adoptar aunque más no sea por un momento el punto del vista del águila, que hasta hace un instante era el villano irredimible de la película, pero que, no lo olvidemos, también tiene que alimentar a su cría, por más que no sea tan linda ni de peluche.

Un material documental y dramático de la misma clase, registrado a lo largo de medio año y producido por la BBC en colaboración con esos leones de la jungla hollywoodense que son los hermanos Weinstein, dio lugar el año pasado a una película llamada *La familia suricata*. Historia de iniciación protagonizada por una joven suricata bautizada Kolo, nos guía a través de sus aventuras el guión escrito por el profesor y novelista escocés Alexander McCall Smith, y leído en su idioma original por Paul Newman (en el que aparece acreditado como su último trabajo) y por Pancho Ibáñez en la versión traducida que se estrenará acá esta semana. En uno u otro idioma, con o sin relato en off, la desarmante gracia de sus casi siempre erectus protagonistas, así como los soberbios primeros planos del águila planeando a toda velocidad, la cámara nocturna a través de la cual nos llega la adrenalina de ser perseguidos por una cobra por un estrecho corredizo subterráneo, y en todo momento las impresionantes acuarelas bien reales del fondo, se vuelven imponentes en una pantalla grande. Una prueba, plano a plano, de que –será un cliché, pero en todo caso es uno bien cierto– la naturaleza firma los diseños más impresionantes de este planeta. No hace falta inventarse ningún dios cuando se nos presentan comprobaciones así de religiosas. ®

La película *La familia suricata* llega a los cines argentinos el próximo jueves. Simultáneamente, podrán verse dos temporadas de la serie producida por la BBC: *El reino suricato, el comienzo:* Jueves 8 a las 23; viernes 9 a las 17. *El reino del suricato. Temporada 4. Tener y no tener:* Jueves 15 a las 23; viernes 16 a las 17; sábado 17 a las 19; domingo 18 a las 10; martes 20 a las 20; miércoles 21 a las 16, ambas por Animal Planet.





Si vamos al caso, ¿los pingüinos de *Madagascar* no viven todos juntos?

La Asociación Norteamericana de Bibliotecas organiza, todos los años, la semana de los libros prohibidos. El evento conmemora aquellos libros que han motivado solicitudes de censura. A veces son organizaciones, otras veces son individuos los que se aproximan a las bibliotecas y piden, por una razón u otra, que un libro sea eliminado del catálogo o bien reclasificado a otra sección.

En los últimos tiempos hubo muchas solicitudes de censura para la serie de *Harry Potter*, ya que los grupos religiosos están convencidos de que JK Rowling enseña magia de verdad en sus historias. Pero encabezando la lista se halla un libro para chicos que habla de pingüinos: se llama *Tres con Tango*. Escrito por Peter Parnell y Justin Richardson, el libro cuenta la historia real de dos pingüinos machos del zoológico de Central Park en Nueva York. Durante seis años, estos dos pingüinos formaron una pareja, con rituales de apareamiento y todo. Cuando los cuidadores del zoológico notaron que estos pingüinos, llamados Roy y Silo, estaban tratando de empollar una piedra, se compadecieron y les consiguieron un huevo de verdad. Roy y Silo lograron criar a una hembra, llamada Tango, y formaron una familia entre los tres.

"Escribimos el libro para ayudar a los padres a hablar con los chicos acerca de familias con padres o madres del mismo sexo. No es un argumento a favor de las relaciones gays", explicó Justin Richardson al *New York Times* en 2005, cuando salió el libro.

Durante los tres años siguientes, *Tres con Tango* ganó cómodamente el primer puesto en la lista de libros prohibidos. En Illinois, algunos padres pidieron que el libro fuera colocado en una sección restringida de la biblioteca y que fuera necesario el permiso de un adulto para retirarlo. En Missouri, los padres lograron que el libro fuera reclasificado como "no ficción". En Carolina del Norte, directamente lo sacaron de la biblioteca.

En la vida real, Tango terminó en pareja con otra pingüina llamada Tanuzi. Roy y Silo se separaron. Roy permaneció en soledad y Silo se apareó con una hembra llamada Scrappy, como para terminar de confundir a todos los padres indignados.

F. MÉRIDES TRUCHAS POR DANIEL PAZ

Grandes momentos de la Historia del Marketing

YO PUEDO CONVERTIR EL AGUA DE MAR EN AGUA POTABLE... Y PUEDO CONVERTIR LA BASURA EN COMBUSTIBLE NO CONTAMINANTE

¡¡ YO PUEDO CONVERTIR EL AGUA EN VINO !!

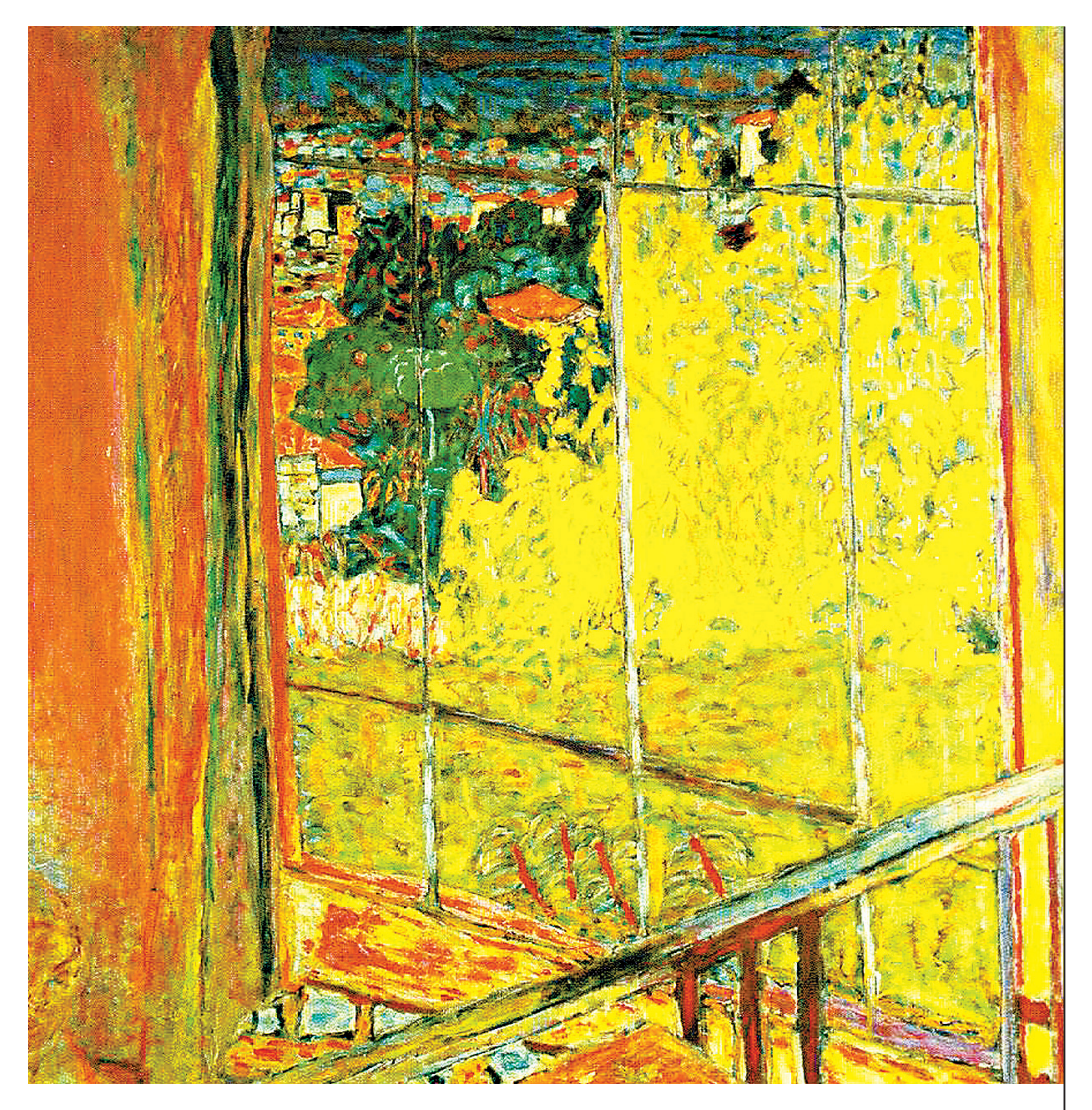
Por qué Humberto nunca logró triunfar como mesias y Jesús, sí

...FUE ENTONCES QUE EINSTEIN RETOMÓ LA IDEA DE PLANK Y DEMOSTRÓ QUE EL ELECTROMAGNETISMO ERA UNA TEORÍA NO MECÁNICA

Daniel PAZ

1983. EE.UU.
En sus comienzos, Hooters tenía meseras que hablaban de física cuántica

www.danielpaz.com.ar



El placer de los campos de color

POR DELIA CANCELA

Hace unos tres años fui a ver una muestra de Bonnard al Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Siempre me había gustado Bonnard como también Monet. Desde que era chica había sentido atracción hacia ese tipo de pintura. Pero, cuando asistía a la Escuela de Bellas Artes, hablar de impresionismo estaba muy mal visto. Era considerado algo decorativo, fácil. Entonces yo, en esos años, ocultaba mi admiración. Y aun así no podía evitarlo. Su explosión de color me fascinaba.

En esa muestra había una obra que creo que estaba al final del recorrido. Se llamaba *L'atelier au mimosa*. Está fechada entre 1939 y 1946 (creo que es porque Bonnard nunca terminaba sus pinturas y por ahí iba de visita a algún lugar donde estaba uno de sus cuadros y lo seguía retocando: eso se siente en su obra, es como si sus pinturas pudieran seguir y seguir). La pintura tiene 130 cm y cuando la ves reproducida en un libro no es gran cosa, pero en vivo ese amarillo es imponente. La mancha gigante de la mimosa se te viene encima. Sentís la luz que viene por la ventana, el calor intenso que emana de ahí. Y ese interior rojo y rosa. Cuando miro esta obra se me viene algo a la boca, como la sensación de comer algo muy rico y sabroso.

Esta vuelta, frente a Bonnard, tuve la misma sensación que había tenido unos años antes frente a Rothko. Era como una terapia intensiva. Rothko, Bonnard, Monet, sus colores y su relación con la pintura plana eran todo lo que yo necesitaba. Los colores en Bonnard, amarillos, al lado de gamas de azules, violáceos, rosas, anaranjados, verdes, blancos, son de una gran intensidad y refinamiento cromático.

Bonnard hace una pintura muy silenciosa (me gustan las obras silenciosas, las pinturas en donde entrás y algo se detiene). Para mí eso es la pintura; no sé si el arte, pero sí la pintura.

Alguien, ya no recuerdo quién, dijo que Bonnard era un pintor de "una sensualidad con una duda al mismo tiempo". Es verdad. Bonnard parece suave, alegre, te da el placer de los campos de color, como el sillón confortable del que hablaba Matisse (él decía que buscaba un arte que fuera como un buen sillón, un sedante para las fatigas físicas y los problemas del día) y a la vez es corrosivo. Hay algo inquietante en su pintura, no es tan tranquila como parece. Es muy engañosa la imagen de serenidad que da a primera vista.

A Bonnard también lo llamaban *le peintre du bonheur* que en francés suena más complaciente que "el pintor de la felicidad", aunque ésa sea la traducción. Pero, ¡minga! Cuando lo mirás con cuidado te das cuenta de que tiene algo sumamente melancólico. El escribió en su agenda: "La obra de arte, un tiempo detenido". Y después: "No se trata de pintar la vida, se trata de darle vida a la pintura". Esas palabras se me vienen cuando recuerdo *L'atelier au mimosa*. Justo ahora estoy pintando una serie de mujeres en medio de extraños paisajes y hay una que lleva puesto un vestido amarillo, gigante como una mimosa. Se ve que guardé esa imagen dentro mío y que ahora vuelve a salir.

Pierre Bonnard (1867-1947) fue durante mucho tiempo un artista incomprendido. Sus pinturas luminosas de canastas de frutas y mesas de desayuno bañadas por la luz del atardecer atrajeron el rencor: "Sólo aquellos que no conocen nada sobre las graves dificultades del arte pueden admirar pinturas tan fáciles y agradables", escribió el crítico Christian Zervos. Y según Picasso, "eso que Bonnard hacía no era pintura". Subestimado como ligero y burgués durante su época, Bonnard recién a mediados del siglo XX comenzó a ser considerado como lo que era: uno de los grandes pintores reduccionistas del siglo, comparable a Matisse y a Mondrian por llevar la naturaleza a la abstracción. Debajo de un hedonismo doméstico, Bonnard desafía nuestra paciencia, nuestro sentido de la proporción y nuestra comprensión histórica del modernismo. Su obra perturba y no menos porque su seducción es tan alarmantemente irresistible. Bonnard trajo a las pinturas una densidad cromática aparentemente en contradicción con su toque ligero. Los colores se ensucian, ganando en exuberancia y acidez. Su pincel mira los objetos, pero los pone al servicio de una atmósfera. Reconocemos las cosas, pero la imagen está sofocada por una niebla de pintura. Así, Bonnard no era como muchas veces se dijo: un impresionista tardío. Era más bien un modernista, un hombre que miraba hacia adelante más que hacia atrás.

La historia continúa



FOTO: ISABEL CARROLL

Para celebrar sus 40 años, la editorial Anagrama lanzó la colección "Otra vuelta de tuerca", en la que rescatará perlas, imprescindibles, sagas en un solo volumen y ediciones aumentadas y corregidas de su extraordinario catálogo. Entre los cinco primeros títulos se cuenta *Historia argentina*, el primer libro de Rodrigo Fresán. El libro, de paso, cumple 18 años y para celebrarlo viene con una introducción de Ray Loriga, un ensayo del crítico español Ignacio Echevarría y, además, un cuento nuevo ("La pasión de multitudes") escrito especialmente para esta edición sobre el único tema de los años '70 que el volumen no había tomado por asalto: el fútbol y el Mundial '78. A quince días de la salida en España de *El fondo del cielo*, su nueva novela, esta reedición llega a las librerías argentinas. Radar reproduce algunos fragmentos del texto de Echevarría sobre el impacto que esos cuentos tuvieron, su relación con el canon argentino y sus consecuencias sobre la literatura hispanoamericana.

historiargentina.5

POR IGNACIO ECHEVARRIA

PADRES DE LA PATRIA

Rodrigo Fresán, el autor de este libro, y Ray Loriga, su prologuista, comparten el dudoso privilegio de haber debutado, cada uno por su cuenta, con dos libros que conmocionaron la narrativa de sus países respectivos. Lo hicieron casi al unísono: Fresán en 1991, con *Historia argentina*, y Loriga en 1992, con *Lo peor de todo*. Uno y otro título supusieron, en su momento, un cambio de rasante en lo que cabe entender por (ejem) "horizonte de expectativas" no sólo de los lectores sino también de los escritores y –más notoriamente– de los editores de Argentina y de España (y, por ahí, de toda Latinoamérica). No parece exagerado afirmar que la narrativa en lengua castellana de la década de los '90 iba a quedar determinada, en su orientación y en su dinámica, por el éxito de estos dos libros, al que habría que sumar el de un tercero: *Mala onda* (1991), del chileno Alberto Fuguet. Se trató de éxitos bastante desiguales, por lo demás. *Historia argentina* permaneció durante meses en el ranking de los libros más vendidos de su país y convirtió a su autor en una verdadera celebridad. La suerte corrida por *Lo peor de todo* fue mucho menos espectacular. Pero no es cuestión ahora de subrayar las diferencias –muy grandes– entre uno y otro libro (entre un autor y otro), sino aquello que los destaca conjuntamente en la perspectiva del tiempo transcurrido desde su publicación, a saber: que a partir de ellos cambiaron las reglas del juego. El mercado editorial descubrió, sorprendido, un nuevo filón comercial. Se trataba de proponer un nuevo modelo de escritor internacional, desdeñoso de la institución literaria, investido de su propia juventud (esa patria común de la que, tarde o temprano, terminan todos por exiliarse), que hacía causa de sí mismo y tendría a confundir la desinhibición con la rebeldía. La industria discográfica –que por aquellos años, quién lo iba a decir, entonaba su canto de cisne– ofrecía la pauta. Al fin y al cabo, si Bob Dylan es postulado, año tras año, para el Premio Nobel de Literatura, ¿por qué un escritor no podía aspirar, por su parte, a desatar las pasiones de una estrella de rock? Allí estaba el precedente fabuloso de Murakami y de su *Norwegian Wood* (1986). Vale que eso era lejos, en Japón, pero ¿no se había entrado ya en la era global? La impredecible fortuna de un libro como *Historia argentina*, con su estética pop, con su estilo sincopado y melodioso, con su sincretismo sentimental, invitaba a señalarlo como manual de instrucciones a partir del cual pergeñar el patrón de una literatura mutante, en cuyo código genético concurrían las tiras cómicas, las series televisivas, el periodismo de masas, las películas de animación, la literatura de género, las bandas sonoras, las revistas del corazón, la publicidad pura y dura, la divulgación científica... y, por supuesto, de cabo a rabo, el Canon Occidental. La fórmula parecía sencilla. Pero ya se sabe que pocos o nadie leen los manuales de instrucciones, y que quienes lo hacen rara vez los entienden. ¿Qué tiene de extraño, entonces, que la cosa dejara tan pronto de funcionar?

EL APRENDIZ DE BRUJO

Sorprende, mientras se lee *Historia argentina*, la variedad y la potencia de los recursos que su autor pone en juego. Y no sólo su oído literario: también su cultura portentosa, tanto más portentosa si se tiene en cuenta que, cuando el libro se publicó, Fresán contaba veintisiete años. El mismo ha dicho en más de una ocasión, y es verdad, que este primer libro contiene el germen de todos los posteriores. La frase es casi un lugar común cuando se trata de los primeros libros de toda suerte de escritores, sobre todo si han hecho fortuna. Resulta difícil, por lo tanto, dar a entender hasta qué punto es realmente así en este caso. Hasta qué punto cabe afirmar que Rodrigo Fresán debuta como un escritor ya acuñado, resuelto. De tal forma que sus libros sucesivos –como él mismo no ha dejado de reconocer– parecen desarrollo natural de temas, obsesiones, maneras que ya están presentes en *Historia argentina*, y no sólo latentes.

EL UNICO PRIVILEGIADO

La narrativa de los '90 fue prisionera, en todo el ámbito hispánico, de una equívoca consigna: la de la juventud. Todo empezó por un desplazamiento que, por sí solo, parecía inocuo: donde hasta entonces se venía hablando periódicamente de *nueva* narrativa, se pasó a hablar –precisamente a partir del imprevisto éxito obtenido por un libro como *Historia argentina*– de *joven* narrativa. De pronto, empezó a contar la *edad* de los nuevos narradores por encima de su *novedad*. A condición, eso sí, de que discurrieran precisamente sobre eso: sobre su juventud, esa categoría tan imprecisa y tan intrigante, sobre todo para quienes han sido excluidos de ella. Lo malo es que la juventud no suele tener una idea demasiado consistente de sí misma, así que para satisfacer las expectativas generadas hubo de recurrir a lo que más al alcance tenía: estribillos de canciones, eslóganes publicitarios, lemas para camisetas, todo ello servido con ademanes *épatantes* y una jerga más o menos actualizada con la que, en definitiva, se rumiaba la misma cantilena de siempre: sexo, drogas y rocanrollo. Como ya se ha dicho, aquello duró poco. La joven narrativa de los '90 envejeció más deprisa todavía que los narradores que la protagonizaron. Aquella fiesta tan concurrida en la que todos bailaban terminó casi de golpe y la casa donde se celebraba se quedó desierta. ¿Desierta? No del todo. En el piso de arriba, en el cuarto de los niños, sentado al escritorio, frente al ordenador, estaba Rodrigo Fresán. No es que ignorara que la fiesta se había acabado: es que no sabía siquiera que se celebraba una fiesta. Y ahí sigue, después de todos estos años.

LA FORMACION CIENTIFICA

En todas las reediciones de sus obras suele Fresán introducir cambios, añadidos, alteraciones, y no sólo enmiendas o supresiones. Así ha ocurrido con las cinco reediciones (contando ésta, y dejando de lado las reimpresiones) que



hasta el momento se llevan hechas de *Historia argentina*. Esta forma de proceder es característica de una relación, por así decirlo, orgánica con la propia escritura, de la que el autor nunca se desentiende. Toda la obra de Fresán, en su conjunto, admite ser vista, en este sentido, como una obra en marcha. Su estilo revela, de uno a otro de sus libros, una sorprendente coherencia, indicadora sin duda de su temprana, casi súbita madurez. Ello le permite, como en esta nueva edición de *Historia argentina*, incorporar a un libro de 1991, con toda naturalidad, un relato escrito mucho después, en 2008. La energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma, reza un conocido principio de la física. Diversas reformulaciones de este mismo principio aparecen, aquí y allá, a lo largo de *Historia argentina*, hasta llegar a la más melancólica antítesis: "Nada se transforma, todo se pierde". Este sentimiento de pérdida será una constante en la narrativa de Fresán, en la que la memoria y sus negaciones tienen un protagonismo muy recurrente: "Me pregunto a dónde se irá la memoria cuando morimos –escribe–. Porque la memoria, como concepto teológico, me parece mucho más interesante y lleno de posibilidades que el alma. Después de todo, tal vez el alma *sea* la memoria."

LA PASION DE MULTITUDES

Historia argentina se presenta precedida de citas de Joan Didion, de Gerald Murphy, de Alfred Andersch y de Adolfo Bioy Casares. Cada una de las diecisiete piezas que componen el libro va precedida, a su vez, de al menos una cita, en ocasiones dos (todas, por cierto, estupendas): de Jorge Luis Borges, de Mayor Guy Sheridan, de Joseph Conrad, de John Cheever, de Thomas Mann, de Kurt Vonnegut, de Gustave Flaubert, de Francis Scott Fitzgerald, de Tennessee Williams, de John Gardner, de Bernard Malamud, de David Bowie, de Bob Dylan, de Marcel Proust, de James Joyce, de Groucho Marx... Oh, sí, es mucha gente. Para colmo, en la nota final (precedida de una cita de John Irving), sección agradecimientos, se mencionan en tropel más de cincuenta nombres de maestros, gurúes, benefactores, amigos, compañeros... Ahí salen de nuevo varios de los tipos citados anteriormente, y además Johann Sebastian Bach, y Stanley Kubrick, y Philip K. Dick, y Glenn Gould, y Herman Melville, y Frank Capra, y un montón de conocidos y desconocidos, más o menos sospechosos, incluido algún crítico idiota. Para justificar, frente a quienes se la afean, esta compulsión a citar y a mezclar nombres, Fresán menciona la "influencia apenas subliminal, supongo, de la cubierta del *Sgt. Pepper`s Lonely Hearts Club Band* de Los Beatles, con todos esos rostros, todas esas influencias". Aquella portada de Los Beatles ha devenido un icono pop, y es con la cultura pop, en definitiva, con la que suele vincularse la estética de Fresán y su hiperreferencialidad. Sin duda hay algo de eso, qué duda cabe (*Pop*, precisamente, se titula uno de los libros que Fresán viene anunciando desde hace ya tiempo). La cuestión, sin embargo, reclama todo tipo de matizaciones, empezando por la que señala a Fresán mismo como un escritor de estilo y de recursos cada vez más refinados, menos condescendientes. Habría que repensar esa facilidad (esa felicidad) de Fresán para reconocer influencias a contraluz de esa angustia de las influencias sobre la que teorizó Harold Bloom tan polémicamente. El mecanismo de represión y olvido de los mayores que atribuía Bloom al escritor incipiente se ve reemplazado en Fresán por el goce de la pertenencia, característico de una cultura huérfana y desjerarquizada. Tanto como las marcas de lo que se reconoce comúnmente como cultura pop, es la gratitud que el joven Fresán prodiga a sus mayores, a sus pares, la que determina y caracteriza su actitud. Decía Bloom que "para sobrevivir, el poeta debe interpretar erróneamente al padre mediante ese acto crucial que es el reescribirlo". Nieto de Pierre Menard, el autor del *Quijote*, Fresán recibe el malentendido como herencia, y no le hace falta reescribir a sus maestros, le basta con citarlos.

LA SOBERANIA NACIONAL

Rodrigo Fresán pasó buena parte de su infancia y adolescencia en Venezuela, adonde su familia se trasladó a vivir por razones políticas. Lejos de su país, dice Fresán que desarrolló "una especie de negación inconsciente de lo argentino", tanto más comprensible si se recuerda que, con sólo diez años, fue víctima de un secuestro por parte de la Triple A, un grupo paramilitar de ultraderecha (véase el capítulo titulado "La vocación literaria"). Que su primer libro terminara titulándose *Historia argentina* fue consecuencia, al parecer, de un reto que Fresán se impuso a sí mismo: el de acertar a contar aquella experiencia inverosímil mucho antes que traumática; el de hacerla narrativamente eficaz. Se trataba de algo tan sencillo, en definitiva, como dejar de tratar a Argentina como problema, por cuanto el problema consistía propiamente en otra cosa: en la forma de narrarla. Fresán ha contado que la clave se la dio la lectura de *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares. "A ese libro le agradezco la certeza de que se puede escribir en argentino sin caer en todos los lugares comunes habituales que, sin hacer un juicio crítico al respecto, me resultaban ajenos." Por lo demás, una vez conjurado el problema de ser argentino, Fresán no tardó mucho en hacer las maletas e irse a vivir a España, donde reside desde hace diez años.

EL LADO DE AFUERA

"La elección del lado de afuera es la elección de la más eufórica de las soledades." Eso dice Lucas Chevieux, asesino de masas. Ahora bien, todo parece indicar que esa elección es precisamente la que hace todo escritor. O al menos la que hizo, desde muy pronto, el escritor que se llama Rodrigo Fresán. De lo que cabe concluir que es él, Rodrigo Fresán, y no Lucas Chevieux –un impostor–, el verdadero Hombre del Lado de Afuera. "Hubo un momento –explicaba en cierta ocasión Fresán, para justificar su "retiro" en Barcelona– en que yo sentí claramente que si seguía escribiendo, iba a tener que hacerlo desde fuera. Fue algo compulsivo, como cuando uno siente que ha de cambiar de dieta." ¿Qué pasó entonces con Argentina? Bueno, hay muchas maneras de seguir cautivo de aquello de lo que uno pretende liberarse. Dice Paul Valéry que "el hombre es un animal encerrado por la parte de afuera de su jaula". Quizá sea una buena manera de describir *Historia argentina*: una forma de contar la argentinidad por la parte de afuera de la jaula.

EL ASALTO A LAS INSTITUCIONES

Desde su primer libro, Rodrigo Fresán se ha mostrado inconforme con la naturaleza capsular del cuento tradicional y, aun siendo un cuentista portentoso, ha elaborado estructuras, mallas narrativas en las que la relativa independencia de cada una de las piezas queda cuestionada, o si se prefiere "ablandada", por la circulación, de una a otra, de motivos, de escenarios, de personajes recurrentes. Se produce de este modo una reverberación de su sentido que liga entre sí las distintas piezas y permite hablar de un entre articulado que, sin llegar a ser propiamente una novela, apunta a cierta afinidad con las formas más abiertas del género. Se ha hablado con este motivo de un género mutante, que vendría gozando de un creciente predicamento en los últimos años, si bien en el caso particular de Rodrigo Fresán conviene destacar dos cosas: la precocidad con que lo practicó, por un lado, y la tendencia que toda su obra muestra a cohesionarse conforme a un mismo principio de tránsito, infiltración, recurrencia, como si se tratase de un continuo narrativo cuyo germen sería precisamente *Historia argentina*. Conviene, también, recordar lo que el propio Fresán ha dicho acerca del género a que pertenece la Historia argentina (sin cursiva), construida, según él, "como una vertiginosa sucesión de cuentos y no como una novela". Observa Fresán: "Si se piensa en la Historia argentina como una espasmódica sucesión de narraciones –*Los mil y un crepúsculos*, podría llamarse– apenas conectadas por un hilo común, entonces la Argentina como país cobra cierto sentido. Se entiende que 'La dictadura militar' y 'La guerra de Malvinas' son dos cuentos diferentes más allá de que transcurran juntos, y que el primer Perón es un relato completamente diferente del del segundo Perón; y que ese gol de Maradona a los ingleses en el Mundial México '86 tiene un protagonista diferente al Maradona expulsado del Mundial de Estados Unidos '94. De ahí que, a la hora de contar mi país, yo haya escogido el formato de novela-en-cuentos o cuentos-en-novela para *Historia argentina*. Recurso genético al que regresaría en *Vidas de santos* y en *La velocidad de las cosas*". Y añade: "No es azar que las Grandes Novelas Argentinas (pienso en la rareza fundante del *Facundo* de Sarmiento, en *Rayuela* de Julio Cortázar; en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal; en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia; en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato) no respeten nunca la estructura tradicional del monstruo y se atomicen en varias o en miles de piezas de puzzles. No es casual tampoco que *El sueño de los héroes* de Bioy Casares trate, en realidad, de la historia de una novela intentando recordar desesperadamente el cuento de lo que sucedió una noche".

LA MEMORIA DE UN PUEBLO

La generación de Rodrigo Fresán, es decir, la de los argentinos nacidos entrada la década de los '60, creció y se educó en un clima intensamente politizado, dentro de un país cuya historia, convertida en un vodevil sangriento, parecía haberse subido a una montaña rusa de la que sigue sin querer salir. En el impacto que en su momento produjo *Historia argentina* intervino, muy destacadamente, el irreverente tratamiento que en este libro recibe una realidad que, por atroz, no deja de hacerse cotidiana y, en cuanto tal, habitable no solamente bajo el signo de la tragedia o de la denuncia, sino también del absurdo, del delirio, de la comedia. *Historia argentina* no eludía ninguno casi de los asuntos que, para los lectores argentinos del momento, resultaban *candentes* (los desaparecidos, el exilio, la guerra de las Malvinas, la violencia tanto civil como institucional, etc.), pero se atrevía a hacerlo de forma desplazada, es decir, sustrayéndoles el énfasis político, dramático, retórico. Lo hacía sin espíritu provocador, sin ademanes iconoclastas, sin cinismo también: simplemente redibujando el marco de observación y dando lugar a+ una nueva combinatoria de voces, de argumentos, de personajes. La jaula por fuera, ya saben. No se trataba de obviar el reciente pasado histórico ni sus sombras persistentes –como hizo, en relación con el franquismo, la nueva narrativa española de los '80–, no se trataba tampoco de romantizarlo, de convertirlo en un escenario *camp* para una lectura sentimental del horror y la derrota –como ha venido haciendo, en relación con la Guerra Civil y sus secuelas, la narrativa española de las dos últimas décadas–, sino de integrar ese pasado histórico como trasfondo de unas historias que, sin sustraerse a él, se desentienden sin embargo de su dramatismo. "Todas estas historias encajando unas con otras casi sin hacer ruido porque, sí, la improbabilidad de ciertas casualidades, la azarosa sinapsis de neuronas, es lo que acaba constituyendo la auténtica estructura de la historia de un país", como se lee en *Historia argentina*.

EL PROTAGONISTA DE LA NOVELA QUE TODAVIA NO EMPECE A ESCRIBIR

Escribe Roland Barthes, en el prefacio a sus *Escritos críticos* (1963), que el escritor, ante el Yo, está en la misma situación que el niño. "Como el niño que dice su propio nombre, al hablar de sí, el novelista se designa a sí mismo por medio de una infinidad de terceras personas." Y concluye: "La tercera persona no es pues una argucia de la literatura, sino el acto de institución previo a cualquier otro: escribir es decidirse a decir El (y poderlo hacer). Ello explica que cuando el escritor dice Yo (lo cual ocurre a menudo), este pronombre ya no tenga nada que ver con un signo indicial, sino que sea un signo sutilmente codiciado: este Yo no es nada más que un él en segundo grado, un El de vuelta (como probaría el análisis del Yo proustiano)." Una forma algo enrevesada pero luminosa de encuadrar lo que Fresán, refiriéndose a su obra, llama "la *espasmódica* relación entre las singulares primera y tercera persona". Particularmente luminosa cuando se atiende al importante papel que la infancia juega en la obra entera de Fresán. Cuando se atiende, asimismo, a su convicción de que no hay mayor impostura que la autobiográfica. En cuanto a lo de haber titulado *Historia argentina* su primer libro, cabe preguntarse si, para el joven Fresán, más que una argucia literaria no constituye, por de-

> La joven narrativa de los '90 envejeció más deprisa todavía que los narradores que la protagonizaron. Aquella fiesta tan concurrida en la que todos bailaban terminó casi de golpe y la casa donde se celebraba se quedó desierta. ¿Desierta? No del todo. En el piso de arriba, en el cuarto de los niños, sentado al escritorio, frente al ordenador, estaba Rodrigo Fresán. No es que ignorara que la fiesta se había acabado: es que no sabía siquiera que se celebraba una fiesta. Y ahí sigue, después de todos estos años.



cirlo como Barthes, un acto de institución previo: para empezar a escribir libremente era necesario, en su caso, decidirse a decir Argentina, y poder hacerlo.

EL SISTEMA EDUCATIVO

El abigarrado santoral literario de Rodrigo Fresán (del que se obtiene una cabal representación a partir de las citas y tributos que incorpora *Historia argentina*) es mayoritariamente anglosajón. El mismo ha contado muchas veces que en su iniciación como lector, y también como escritor, desempeñaron un papel protagonista autores de habla inglesa. Su educación literaria, con todo y ser muy amplia (y tener a Marcel Proust en lo más alto del podio), es axialmente anglosajona. Decía Fresán en una entrevista que había leído primero a Kurt Vonnegut que a Macedonio Fernández. Con el tiempo, leyó a Macedonio Fernández, y descubrió que le gustaba más Vonnegut. Seguramente, el orden de las lecturas es más determinante aún, para la formación de cualquiera, que el número y la calidad de esas lecturas. En el caso de Fresán, haberse educado –literariamente hablando– "en inglés" contribuyó sin duda a orientar su afición y su interés por cierto tipo de conductas narrativas ensayadas primero que nadie, y mejor que nadie, también, por la gran tradición norteamericana. Eso, y haberse educado en la era del rock, de la televisión, y de tantas otras cosas que arrinconan cada vez más el papel que la propia tradición tiene en la formación del escritor. Declaraba Fresán: "Desde luego, yo me siento mucho más cerca de *Moby Dick* que del *Facundo* de Sarmiento. Pero antes que eso hay que considerar aspectos como la uniformidad de los doblajes televisivos, y del lenguaje televisivo en general, cuya lengua es neutra. Yo aprendí mecanismos narrativos tanto con la serie *Dimensión desconocida* como con Borges, eso está clarísimo. Por lo demás, no me parece gratuito señalar, a la hora de destacar lo que se hace en la actualidad con la literatura de los '60 y '70, que la música de aquellos años era el jazz, que es una música sin letra, en tanto que la música en que nos formamos los de mi generación ha sido el rock, y el rock cantado en inglés. Por no hablar ahora del ascendente del cine americano, claro."

GENTE CON WALKMAN

La primera novela-novela de Rodrigo Fresán, *Esperanto* (1995), tenía por protagonista a un rockero. Entre los *freaks* que desfilaban por ahí se contaba Woodstock Baby, un periodista empeñado en entrevistar a Federico Esperanto. Es fácil reconocer en este personaje un trasunto paródico del propio Fresán. Cuando Esperanto pregunta quién es ese tipo, su amigo Trasho le responde: "No sé, el tipo tiene una columna todas las semanas en un diario. No se entiende nada de lo que escribe, creo. Usa oraciones larguísimas, la mitad en inglés, además. Una cosa está clara: sus dos palabras favoritas son *Bob* y *Dylan*. Así que te caería bien, creo..." Y añade a continuación: "Si te interesa mi modesta opinión, te diría que Woodstock Baby es el típico seudointelectual que daría un ojo de la cara por estar encima de un escenario sostenido por una guitarra eléctrica". El éxito de *Historia argentina*, ya se ha dicho, fue "formateado" a posteriori, por editores y comunicadores, como el de una estrella de rock, o del pop, lo mismo da, y sirvió de plantilla para modelar un nuevo tipo de escritor "transliterario", autor de libros que en el fondo aspiran a convertirse en otra cosa: preferiblemente una película, o un videoclip, o un cedé. El propio Fresán fue víctima de esta operación, y sobre él mismo recayeron, sin merecerlos, muchos de los tópicos que a partir de él se pusieron en circulación, relativos sobre todo a los escritores más jóvenes que aspiraban a seguir sus pasos. Los años transcurridos no han librado a Fresán de este sambenito, el de escritor mediático y ruidoso, empeñado en borrar las fronteras entre periodismo y literatura, celoso de su celebridad y canturreando siempre alguna melodía más o menos reconocible. La parodia que de sí mismo hace Fresán a través de Woodstock Baby indica que muy tempranamente resolvió tomarse con humor el malentendido. Por lo demás, no deja de ser cierto que el pop y el rock proveen a Fresán de un código de contraseñas tan válidas como las netamente literarias. En *Norwegian Wood* de Murakami es la canción de Los Beatles así titulada la que, como la magdalena proustiana, desata el mecanismo de la memoria. En *Esperanto* se lee: "Las canciones de Los Beatles ya no eran canciones, eran signos de pertenencia y de reconocimiento, señales inequívocas de comunión más allá del tiempo y de espacio".

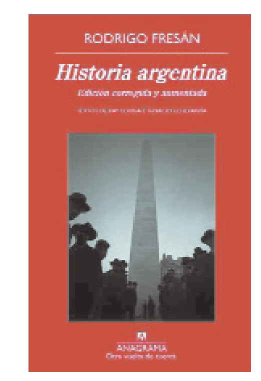
LA ROCA ARGENTINA

Decía Rodrigo Fresán en una entrevista que "la tradición argentina es una *extradición*. En el sentido de que se la pasa extraditando autores extranjeros. Sobran los ejemplos. Arlt crece a partir de las traducciones de Dostoievski. Borges lo hace a partir de multitud de referencias de todo tipo, anglosajonas, escandinavas, etc.". Recuerda Fresán cómo Piglia decía que la tradición argentina se perfila mediante un uso específico de la herencia cultural: "Los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones". ¿Les suena? Para Fresán, por su parte, "la de Piglia no deja de ser una actitud turística, en este caso la de un tipo que visita su propio país. Su gracia consiste en dar un tratamiento extranjero a autores argentinos. Sus consideraciones corresponden a una mirada para mí completamente extranjera. Piglia se extranjeriza para leer a Borges, a Macedonio, a Arlt". También Fresán se extranjeriza, en *Historia argentina*, para visitar la historia de su propio país. Muy tempranamente, ya a partir de este libro, Fresán fue aplaudido como abanderado de una nueva literatura latinoamericana desentendida por fin de los paradigmas del *boom*, aborrecedora de las categorías que éste puso en circulación y que durante décadas aplastaron con su propia fortuna cualquier intento de desplazarlas o de refutarlas. Un nuevo malentendido que conviene despejar. Fresán nunca se planteó refutar el *boom*, y no lo hizo, entre otras razones, porque su formación como escritor obviaba aquellas categorías, que gozaron de escasa raigambre en Argentina. "La literatura argentina –observaba Fresán– permanece hasta cierto punto aislada del barroco americano, del realismo mágico. Se trata de una literatura eminentemente urbana, de ascendente anglosajón, y en este sentido su conflicto con el *boom* ha sido menor." Así es, en efecto. El canon con el que, en su propio país, se medía Fresán poco o nada tiene que ver con el *boom* latinoamericano: es un canon subversivo que, aun cuando tardaría en hacerse visible fuera de Argentina, se impuso allí en los '80, con nombres como los de Piglia, Fogwill, Aira, Libertella. Sus antecedentes no eran Borges ni Cortázar sino Puig, Copi, Saer, Néstor Sánchez, Lamborghini. La operación literaria que Fresán hacía en *Historia argentina* no era, como tendió a leerse fuera del país, una operación dirigida contra el sistema literario allí existente, con el que el propio Fresán tenía múltiples conexiones y complicidades. "Y es que –ha dicho Fresán– a diferencia de lo que ocurre con buena parte de la literatura latinoamericana, cuyas raíces aparecen firmemente aferradas al suelo en el que esas literatura transcurren, las raíces de la literatura de mi país no se hunden en el suelo sino en una pared, en la pared donde cada uno de esos escritores tiene su biblioteca. La biblioteca es la patria y el ADN del escritor. La biblioteca es la tradición íntima y auténtica. Y la tradición argentina pasa por la falta de tradición y eso queda más que claro en buena parte de sus escritores. Pensar en Borges, en Puig, en Bioy Casares, en Cortázar, en Piglia. Pienso en que todos los grandes escritores argentinos son, fundamentalmente, grandes lectores. Lo local contemplado desde cualquier parte del planeta. Y viceversa. La impresión se hizo todavía más fuerte cuando leí tiempo después un ensayo que Borges había escrito tiempo antes –"El escritor argentino y la tradición"– donde afirmaba que nuestra tradición es 'toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición' y donde concluía con las siguientes palabras: 'Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una meta afectación, una máscara'."

> Sorprende, mientras se lee *Historia argentina*, la variedad y la potencia de los recursos que su autor pone en juego. Fresán debuta como un escritor ya acuñado, resuelto. De tal forma que sus libros sucesivos parecen desarrollo natural de temas, obsesiones, maneras que ya están presentes en *Historia argentina*, y no sólo latentes.

LA VOCACION LITERARIA

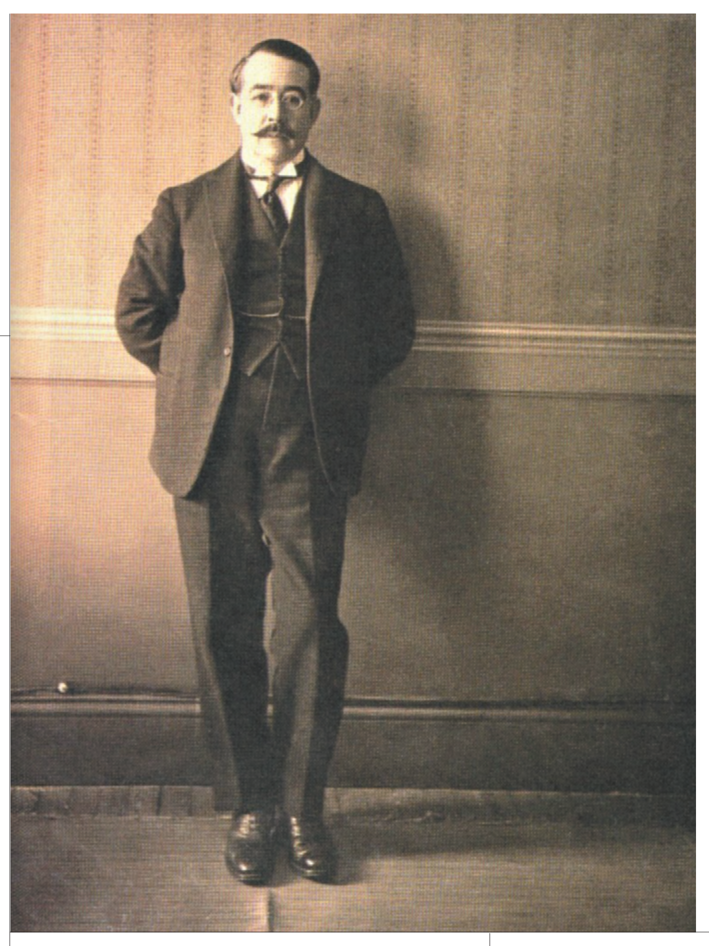
Dice Fresán que la vocación literaria suele ser una vocación infantil. En cualquier caso, él asegura que desde que tiene memoria de sí mismo se recuerda queriendo ser escritor. La de Fresán es una infancia, como él ha dicho en alguna ocasión, de interiores ("Creo que debo haber ido cuatro veces a un parque o a una plaza en mi vida", ha exagerado alguna vez). Apenas salía de su casa como no fuera para ir al colegio o a casa de su abuela, y pasaba la mayor parte del tiempo leyendo, primero, y luego escribiendo. Sus padres pertenecían a la progresía cultural y tenían por deporte favorito separarse y volver a casarse, así que los interiores mudaban continuamente, como los apartamentos a que se trasladaba a cada rato. A su alrededor había siempre muchos libros, y también escritores reales (aquel tipo sentado en el sillón era Cortázar, o Rodolfo Walsh, o García Márquez), así que lo de querer ser como ellos no resultaba chocante para nadie: lo habría sido mucho más que deseara ser médico o abogado. El caso es que para él nunca hubo opción: ésta le vino, en cierto modo, dada, y ni su afición por los comics, primero, y más adelante por la música, por la televisión o por el cine, dio lugar a la tentación de querer ser dibujante, o guionista, o realizador. Importa subrayar esto cuando se insiste en señalar la cultura transversal y heteróclita (¡pop!) en la que se sustenta la obra de Fresán. A diferencia de muchos de sus compañeros de generación, y de casi todos los escritores más jóvenes que él, Fresán es escritor porque no quiso ser otra cosa, y no porque no pudo ser otra cosa. Su dedicación al periodismo es subsidiaria, y alimentaria, pero no es nutricia de su escritura creadora, que surge de un estrato muy anterior y mucho más profundo: que surge de esa infancia encerrada y ambulante, cuyos paisajes pertenecen a los libros. De eso habla *Historia argentina*: de una patria de papel, de un país vivido a partir de los libros, a través de los libros, y de la felicidad que éstos procuran. César Aira se refirió en una ocasión a "la felicidad inaudita, increíble, de ser argentino". Preguntado al respecto, confesó que no sabía muy bien lo que había querido decir, pero que suponía que tenía que ver con "ese sistema de transformaciones" con el que suele fantasear: "Que el mundo se transforme en mundo, etc. Que la obviedad de lo real se vuelva una segunda vez premeditada y artística. Eso para mí sería suficiente como felicidad". A eso se parece la felicidad que transmite la *Historia argentina* de Rodrigo Fresán: la de hablar de Argentina sorteando la imposición de hacer de argentino; la de elegir ser argentino en el territorio libre y absolutamente dichoso de la escritura. ®



Historia argentina
Rodrigo Fresán
Anagrama
268 páginas

Las fuerzas extrañas

Pocas sagas familiares tan trágicas y al mismo tiempo apetecibles para la literatura como la de los Lugones. Después de muchos abordajes críticos y ficcionales, una Lugones, Tabita, hija de Pirí, cuenta su versión fracturada y poética.





Retrato de familia
Tabita Peralta Lugones
Emecé
198 páginas

POR JUAN PABLO BERTAZZA

Si, de acuerdo con Camus, el suicidio es el único problema serio de la filosofía, el aporte de los Lugones tiene un valor insuperable, a la altura de los Barón Biza. Nada menos que tres son los suicidios que acarrea a lo largo de su historia: 1) el del gran poeta nacional con arsénico y whisky en la Posada El Tropezón (que, a veces, sí es caída) de Tigre; 2) el de su hijo, el comisario Polo, quien introdujo el uso de la picana eléctrica como forma de tortura; y 3) el de Alejandro, colgándose en un árbol a los veinte años también en Tigre. Este último y joven suicida era el hijo de Pirí Lugones, bisnieto del poeta y hermano de la autora de este libro: Tabita Peralta Lugones quien, como confiesa en la solapa, sale de los márgenes de la literatura para hacer de esta novela su primer libro "en serio". Al mismo tiempo que se encarga de contar, por primera vez, la historia de los Lugones desde adentro.

Claro que a esa cadena de suicidios habría que agregar la violación del segundo marido de la Abuela Margarita a Pirí; y el tórrido romance que mantuvo durante los últimos doce años de su vida Leopoldo Lugones con la joven estudiante de Letras María Emilia Cadelago, acaso una pionera en eso de ser una chica de Letras rompeviejoscorazones. Este romance, ficcionalizado en *Fondo negro: los Lugones* (Solaris, 1997) de Eduardo Muslip y, en cierta forma, en *La pasión de los poetas* de Jorge Boccanera (Alfaguara, 2002), y documentado en *Cuando Lugones conoció el amor* (Seix Barral, 1999) de María Inés Cárdenas de Monner Sans (donde se incluyen las almibaradas y eufemísticas cartas que el poeta le enviaba a la joven) habría sido interrumpido por Polo, acaso amenazando a su padre con internarlo en un manicomio.

"Es difícil vivir con tanto muerto amante alrededor. En todo caso, ésa es la historia. Una historia donde cada personaje es más que un personaje de una historia. Donde el destino es descubrir poco a poco la muerte" dice la protagonista que hace las veces de autora y se desvive literalmente, literariamente, en contar su propia vida, su propio itinerario entre los pocos intersticios que permiten tantos suicidios, tantos recuerdos familiares que devienen recuerdos públicos y nacionales, tanta tragedia. El amor, la vocación, la vejez y el tiempo privados en un caleidoscopio público destruido en mil pedazos.

Tabita Peralta Lugones se define, entonces, como "bisnieta de escritor, nieta de torturador, hija de subversiva", dejando muy en claro que el amplio arco ideológico en la vida de Lugones –primero socialista, después nacionalista a ultranza, finalmente antidemocrático– parece reproducirse también en los vaivenes ideológicos de la familia toda –un poeta fascista, un torturador y una montonera–.

Con maquillaje de obra de teatro pero esencia de novela, *Retrato de familia* constituye así el intento por abrirse paso en la historia de una de las familias más trágicas, representativas y disfuncionales de nuestro país. Desde adentro, haciendo uso de cada uno de los personajes históricos que se van hablando entre sí rompiendo la línea del tiempo y la línea espacial a través de continuos pasajes entre Buenos Aires, Barcelona y París. A pesar de ser un texto no muy fácil de leer, tal como lo demuestra el personaje llamado *Protagonista*, quien aclara: "Nunca podrás escribir esta historia. Confundes la tuya con la anterior y vas del pasado al presente y de allí a un pasado más cercano y al final no se entiende nada"; *Retrato de familia* es, al mismo tiempo, un documento histórico y una obra literaria valiosa; mezcla de un logrado registro poético (que sólo en contadas ocasiones entorpece la lectura) y trabajo, mucho trabajo. Así como la periodista Marta Merkin –autora de *Los Lugones, una tragedia argentina*– decía que la espada que levantó Lugones fue responsable de la muerte de su propia nieta, hacía falta otro puñado de años y una generación más para poder elaborar y escribir desde adentro, con la suficiente mezcla de distancia y compromiso, la historia de una familia que se cierra sobre sí misma, la historia de un árbol genealógico que se asfixia con sus propias ramas.

La Suiza de Africa



Cien días
Lukas Bärfuss
Adriana Hidalgo editora
262 páginas

Dramaturgo de mucho éxito en su país, Lukas Bärfuss escribió una primera novela sobre el shock de un joven idealista durante el genocidio de Ruanda.

POR NINA JÄGER

La primera novela de uno de los dramaturgos más jóvenes y exitosos en lengua alemana cuenta una historia desgarradora, ubicada en una de las mayores catástrofes del poscolonialismo: el genocidio en Ruanda, que duró cien días y dejó un saldo de 800 mil muertos. En abril de este año, *Cien días* le valió a Lukas Bärfuss el Premio de la Paz Erich Maria Remarque (que también recibió Henning Mankell) por su "compromiso literario con el continente africano". La novela se abre con una aclaración aparentemente necesaria para lo que vendrá después: "Los hechos históricos que se presentan en este libro están acreditados". Si bien el protagonista, David Hohl –un joven suizo que trabaja en Kigali en una dirección de ayuda humanitaria– y su amor por Agathe –una muchacha local– son ficcionales, el ojo de buena parte de la novela está puesto en un pantallazo histórico general de la historia ruandesa. Bärfuss no sólo se dedica a narrar los hechos crudos de los enfrentamientos internos. También explora, desde la voz de David, los motivos por los cuales esa masacre fue posible. Y parece que la tranquilidad de la ficción es lo que le permite apuntar el dedo hacia las doscientas cuarenta y ocho organizaciones de ayuda humanitaria que se disputaban el asistencialismo.

David era un "idiota, un ciego" y un pusilánime antes de vivir esos cien días encerrado en una casa, muerto de miedo porque ha dejado ir, en espera de Agathe, al avión que lo llevaría de vuelta a Suiza. Que la narración esté enmarcada, que la historia se la cuente el mismo David a un amigo en Suiza muchos años después, hace que se conozca no sólo el final de los hechos "acreditados" sino también el de los ficcionales. *Cien días* no tiene demasiado suspenso; de hecho casi todo –incluso algunos detalles que parecen mínimos– se conoce de antemano. Y la historia, tan desgarradora como aparenta, está contada con un tono excesivamente parsimonioso y elegíaco. Son sólo algunos pocos momentos –siempre parte de la trama ficcional– los que tienen una tensión y una oscuridad acordes con lo espantoso de lo que se está contando.

"No sabía cómo podía ser que yo deseara a esa menuda, cerrada, taimada y sádica racista." Como en el sexo con Agathe, que no está relacionado con el amor sino con la guerra y el sometimiento, y que por eso es gloriosamente animal, en *Cien días* Kigali, Ruanda y Africa son paraísos terrenales al mismo tiempo que aparecen como un infierno de sufrimiento constante que deja marcas de la ajenidad total en la propia carne.

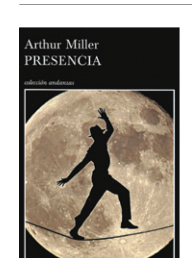
Aunque David Hohl viva esos cien días en "el corazón de las tinieblas" y la historia esté contada años después por un testigo, la novela de Bärfuss no se parece en nada a la de Conrad: "La tierra de la eterna primavera, como también se la llamaba, era todo lo opuesto al corazón de las tinieblas. Nosotros no nos identificábamos con Kurtz ni tampoco con Marlowe. Estábamos más lejos de la jungla que los habitantes de las ciudades europeas".

Los cambios en las perspectivas que adopta David, tanto respecto de los personajes que lo rodean como de la historia africana, de la función de la ayuda humanitaria y también de sí mismo, son muy radicales: de ingenuo negador de la historia, miedoso y lleno de tabúes, pasa a vivir, por primera vez en todos esos años, "la realidad, la auténtica, apestosa y alegre realidad". De la Suiza de Africa David Hohl vuelve finalmente a "la Ruanda de Europa".



El legado de un viajante

Un volumen de relatos reúne los últimos textos escritos hacia el final de su vida por Arthur Miller para publicaciones como *The New Yorker*, *Harper's* o *Esquire*. Un legado de nostalgia, humor y también audacias eróticas.



Presencia
Arthur Miller
Tusquets
204 páginas

POR SERGIO KISIELEWSKY

Si algo se puede admirar de Arthur Miller es su matrimonio con Marilyn Monroe y si de alguna forma se puede idolatrar seres anónimos de ficción, es a Willy Loman en *La muerte de un viajante*, aquel personaje que soñaba que todos sus clientes estaban pendientes de que él llegara, aquel que sólo al final entendió a su hijo mientras los vástagos en la obra (¿y en la vida?) lo entienden a medias y demasiado tarde. Arthur Miller fue también ensayista, novelista y hoy descubrimos para el placer de la lectura a un cuentista de aquéllos. *Presencia* es el título del libro y por supuesto su relato descollante. Un joven es testigo –mientras amanece en la playa del océano argentino– de la relación sexual de una pareja. La anécdota es azarosa. Alguien da un paseo por los médanos y de pronto un hombre y una mujer hacen el amor. Esto da pie a que Miller lance por la borda cualquier técnica conocida sobre cómo se construye un cuento. Si Salinger mostró con creces –y con más sensualidad que Hemingway– que lo que no se dice es tan importante como las palabras que circulan es más que obvio que Miller bebió de los *Nueve cuentos* para erigir su propia mitología personal. "Bulldog", primer texto del libro y el sendero se bifurca cuando el autor apuesta fuerte si de la adolescencia se trata. En este caso un muchacho quiere tener un perro y atraviesa una gran ciudad para ir en busca de sus cachorros. Pero lo que encuentra es la avidez sexual de la vendedora de canes; excusa que el gran Miller desata para hablar en detalle de la poesía en la vida de las personas. "El amor verdadero, a fin de cuentas, no tenía propósito más allá de sí mismo", escribe en "Castores", mientras comienzan a circular en el libro las secuelas del maccartismo, la constante represión política situada esta vez en el mundo íntimo de un grupo de amigos. La tragedia, aunque no se acentúe, se advierte en los sueños del protagonista, en la descripción del mundo femenino y en los requisitos que toma una madre polaca que vive en Estados Unidos por saber a ciencia cierta cuál es el trabajo que desempeña el futuro marido de su hija: con él establece el siguiente diálogo: "¿Y qué me dices de ti? ¿Qué trabajo hay para un poeta? ¿Por qué no tratas de hacerte famoso? ¿Hay algún poeta famoso en América? Por supuesto que los hay, pero es probable que no haya oído hablar de ellos. ¿Eso entiendes tú por famoso, alguien de quien nadie ha oído hablar?".

En "La destilería de trementina", Miller pone proa a todos sus recursos de concisión y análisis de las acciones. La épica de alguien que llega a Haití para inaugurar una fábrica de productos naturales. En ese hecho convergen los anhelos de juventud y, los sueños hechos trizas. Si por momentos las descripciones evocan al mejor Chandler con sus chicas con pelucas de plata e incontinencia oral, Miller sitúa la trama en alguien que está dispuesto a perderlo todo con tal de sentirse vivo. Pese a la traducción española que ablanda la tensión en zonas fundamentales de los relatos, la obra cuentística del autor de *Las brujas de Salem* es un abanico transparente. Como si los fantasmas de Conrad, Proust y el mismo Tennesee Williams se dieran cita en esos cruces de caminos que hace imposible no evocarlos. El pícaro Miller sabía de lo que contaba.

NOTICIAS DEL MUNDO

DEDICADO

Próximamente, se publicará por primera vez en español *Poemas en prosa. Dedicatorias* (Linteo), que reúne no sólo el desconocido trabajo en prosa del poeta sino también una cuidada y completa muestra de las múltiples dedicatorias que Rilke solía escribir a familiares, amigos y, sobre todo, a las mujeres. Poemas con forma de dedicatoria mediante los cuales Rilke daba entrega de sus poemas. "El poeta escribía auténticos poemas como dedicatorias de sus libros. Rilke era lo más alejado a un escritor de circunstancias, todo en él tiene contenido, belleza" señala Antonio Pau, autor de una biografía sobre Rilke y compilador de este flamante trabajo. La siguiente dedicatoria, incluida en el volumen, se la escribió el poeta en navidad de 1901 a Clara Rilke-Westhoff: "Hemos alzado una casa a este libro/ y tú has sido en ello mi fiel consejera./ Construyamos también con gestos tranquilos/ la casa a que los dos nos hemos confiado./ Queremos que algo grande nos pase:/ que la suerte no sea una limosna,/ que no nos den consuelo en el dolor;/ nuestra casa ha de alzarse en granito/ y hemos de divisar metas lejanas/ y estar con nuestra hija en torno a su silencio".

LA 27 EN EL 28

Acaban de ser recuperadas, luego de un complejo proceso de restauración fotograma a fotograma, imágenes inéditas de algunos de los integrantes de la generación del 27, grabadas en 1928 por Juan Guerrero Ruiz, el secretario de Juan Ramón Jiménez. Este valioso documento fue descubierto, a su vez, hace treinta años por Rafael Zarza, a quien se lo entregó sin siquiera saber su contenido el hijo de Guerrero Ruiz. Lorca en Buenos Aires, Cernuda en el Alcázar de Sevilla, Guillén en una terraza del Paseo de la Castellana son algunas de las imágenes inéditas que llegan a los doce minutos, aunque el diseñador y cineasta Rafael Zarza ha montado sobre las mismas un documental de 61 minutos, titulado *El deseo y la realidad. Imágenes y palabras de los poetas del 27*, que se podrá ver en la Residencia de Estudiantes de Madrid en el marco de la exposición Ochenta años del 27.

La era del hielo

El policial nórdico no para. Ahora llegan desde Islandia los libros de Arnaldur Indridason. Cómo hacer serie negra en un país donde apenas hay asesinatos.



La mujer de verde
Arnaldur Indridason
RBA
300 páginas

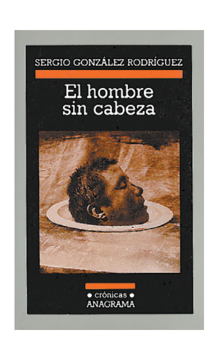
POR MARTÍN PÉREZ

Una beba chupetea lo que parece ser una piedra blanca. Su madre está demasiado ocupada con la fiesta de cumpleaños de su hermano mayor, de incansables ocho años. De hecho, son tantos los entusiasmos para mantener a raya, que no le cae muy bien que su hija menor de pronto se haya puesto a llorar. El responsable es un joven que tiene en su mano la piedra que mantenía entretenida a su hija. Como es demasiado liviana para ser una piedra, el joven asegura que se trata de otra cosa: un trozo de hueso humano. El inquieto cumpleañero resulta haber sido su descubridor, y allá van todos los invitados de la fiesta: hacia la obra en construcción donde realizó el macabro hallazgo. Y ahí es a donde llegarán tanto las cámaras de los noticieros como el torturado inspector Erlendur Sveinsson, una especie de versión recargada de Kurt Wallander, el personaje que hizo mundialmente famoso al escritor sueco Hennig Mankell. Algo que oportunamente Sveinsson también ha hecho con su autor, el islandés Arnaldur Indridason, la nueva estrella del policial nórdico, que en los últimos años ha acaparado toda la atención posible dentro del género. Ambientadas en la tierra de Bjork y el match Fisher-Spasski, el gran desafío que tuvo que enfrentar Indridason con las aventuras de su detective fue descubrir cómo hacer un policial en un país donde apenas si se cometen dos asesinatos por año. "Pero las novelas policiales no se agotan en un caso policial", ha explicado su autor. "La clave está en el realismo. Lo que yo hago es novela negra con una fuerte carga social. De hecho, no me interesa tanto cómo se realiza un crimen, sino por qué se ha realizado". La contundente apertura de la oscurísima *La mujer de verde* –la cuarta de las siete novelas que, desde 1997, Indridason le ha dedicado a Sviensson–, funciona como la mejor presentación del estilo de este ex crítico de cine, hijo de un famoso escritor islandés, devenido en novelista recién a los 34 años. Confeso homenaje a Hitchcock, el macabro hallazgo en la fiesta de cumpleaños es un perfecto ejemplo del dinamismo de su escritura, indispensable para permitirse los complejos casos que enfrenta su protagonista, que suelen indagar en la historia con mayúscula, la de una sociedad que se ha modernizado demasiado rápidamente. Y también en las pequeñas historias con minúscula, las de cada familia. Empezando –a la manera de Wallander– por la del propio inspector Sveinsson, que se lleva muy mal con su ex mujer, apenas si tiene contacto con su hijo y sólo puede confesarse ante su hija cuando ella está inconsciente, luchando por su vida, a causa de su adicción a las drogas. "Una vida feliz es un buen final para una historia, pero no un buen comienzo", ha dicho Indridason, que asegura que escribe sus novelas para saber más de su angustiado personaje. "La gran pregunta es: ¿cómo es que Erlendur puede ayudar en las tragedias familiares de los demás, generalmente protagonizadas por gente perdida en todos los sentidos del término, y no puede ayudarse a sí mismo?". Y en esa respuesta que nunca llega tal vez resida el misterio de sus muy bien construidas, complejas e intrigantes, pero terriblemente angustiantes aventuras.

La guerra florida

Después del éxito inusitado de *Huesos en el desierto* (inspirador de *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño), el mexicano Sergio González Rodríguez arremete con una crónica muy literaria donde la violencia de su país alcanza alturas metafísicas.





El hombre sin cabeza
Sergio González Rodríguez
Anagrama
186 páginas

POR MARIANA ENRIQUEZ

En 2002, Sergio González Rodríguez (ensayista, narrador, crítico y periodista mexicano) publicó una investigación que lo hizo famoso: *Huesos en el desierto*, libro fundamental sobre el feminicidio que desde inicios de los años ‘90 asuela Ciudad Juárez, estado de Chihuahua. El libro no sólo revelaba en todo su horror "la máquina de olvido y exterminio" que reina en la ciudad fronteriza, sino que sirvió como inspiración y referencia para *2666*, la monumental novela póstuma de Roberto Bolaño, lo que le dio a *Huesos...* cierta condición mítica.

El nuevo libro de Sergio González Rodríguez es muy distinto a *Huesos en el desierto*. Si aquella exhaustiva investigación era abrumadora por el detalle, los datos, la precisión obsesiva, el reciente *El hombre sin cabeza* es un trabajo menos periodístico, más literario, evocador, que toma elementos de la crónica pero también incluye apuntes autobiográficos. *El hombre sin cabeza* reflexiona sobre el estado de violencia bajo el que vive México, y de vez en cuando ofrece párrafos como este: "Al término de 2008 el saldo fue escalofriante: más de cinco mil doscientos ejecutados, un promedio de diecisiete secuestros por día, trescientos doce casos de asesinatos con mensajes criminales y al menos ciento setenta decapitados en la república mexicana". La figura del decapitado da título al libro y dispara la gran meditación sobre la locura y la violencia: en este sentido, la "pérdida de la cabeza" funcionaría de manera literal. El método de la decapitación dentro del crimen organizado mexicano (en su mayoría relacionado con el narcotráfico) comenzó hace relativamente poco, casi en paralelo con las decapitaciones de algunas organizaciones fundamentalistas musulmanes, que en varias ocasiones difundieron ejecuciones por Internet. González Rodríguez ofrece el paralelismo para decir que, de Oriente a Occidente, el acto de decapitar representa el gesto supremo de la atrocidad, la pérdida de la razón en su sentido más extenso.

Pero González Rodríguez también evoca su infancia y a su familia, sin sentimentalismos. Recuerda las otras cabezas sin cuerpo famosas de la historia mexicana (los *tzomplantli*, empalizadas aztecas que sostenían cráneos de víctimas sacrificadas a los dioses; la del clérigo Miguel Hidalgo y Costilla; la de Pancho Villa, que fue robada de su tumba). Repasa brevemente la historia de algunas organizaciones criminales como Los Zetas y La Familia, y da cuenta de cómo reclutan a otros actores sociales. Describe con crudeza las más espeluznantes prácticas de castigo y tortura ("abren la tráquea para jalarles la lengua por el corte, le llaman corbata colombiana; descuartizan los cuerpos y arrojan los restos en un recipiente en el que ponen petróleo y le prenden fuego hasta que se quema todo, le nombran horno"). Narra con extrañeza y cierto escalofrío el culto a la Santa Muerte, cuenta una visita al mercado de los brujos de Veracruz y entrevista a un sicario asesino de jovencitas que se cree un *nagual* –mensajero entre lo terreno y lo superior, que a veces encarna en depredador– y también a un decapitador "profesional", en lo que constituye quizás el momento más surrealista de un libro por demás extraño, desordenado, poco riguroso e inquietante como una pesadilla.

En *El hombre sin cabeza* Sergio González Rodríguez no pretende dar un informe exhaustivo de la violencia en el México actual, sino más bien transmitir una sensación de horror profundo y su disgusto ante el acostumbramiento, pero también la compleja fascinación de lo abyecto y lo atroz ("lo terrible encarna con un aura hermosa; lo cruel adorna, brota la nostalgia salvaje"), la rara belleza del pensamiento mágico, el atractivo poder de las tinieblas. Ⓡ

BOCA DE URNA



Este es el listado de los ejemplares más vendidos en Librería de Avila (Alsina 500)

Ficción

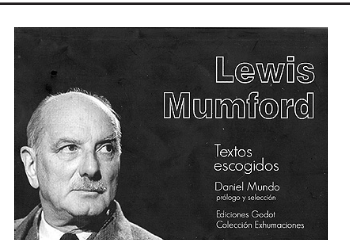
1. **La isla bajo el mar**
Isabel Allende
Sudamericana
2. **El oficio de los santos**
Federico Andahazi
Emecé
3. **La pregunta de sus ojos**
Eduardo Sacheri
Alfaguara
4. **Cuentos completos**
Rodolfo Enrique Fogwill
Alfaguara
5. **Papeles inesperados**
Julio Cortázar
Alfaguara

No ficcion

1. **Gracias Néstor**
Lucio Di Matteo
Sudamericana
2. **Los secretos de la valija**
Hugo Alconada Mon
Planeta
3. **Juicio a los 70**
Julio Bárbaro
Sudamericana
4. **Todos mataron**
Ricardo Canaletti y Rolando Bárbaro
Planeta
5. **Palabras cruzadas**
Gabriel Rolón
Planeta

Fantasmas en la máquina

Un rescate (casi exhumación) más que oportuno de textos del urbanista norteamericano Lewis Mumford.



Lewis Mumford: Textos escogidos
Lewis Mumford
Ediciones Godot
224 páginas

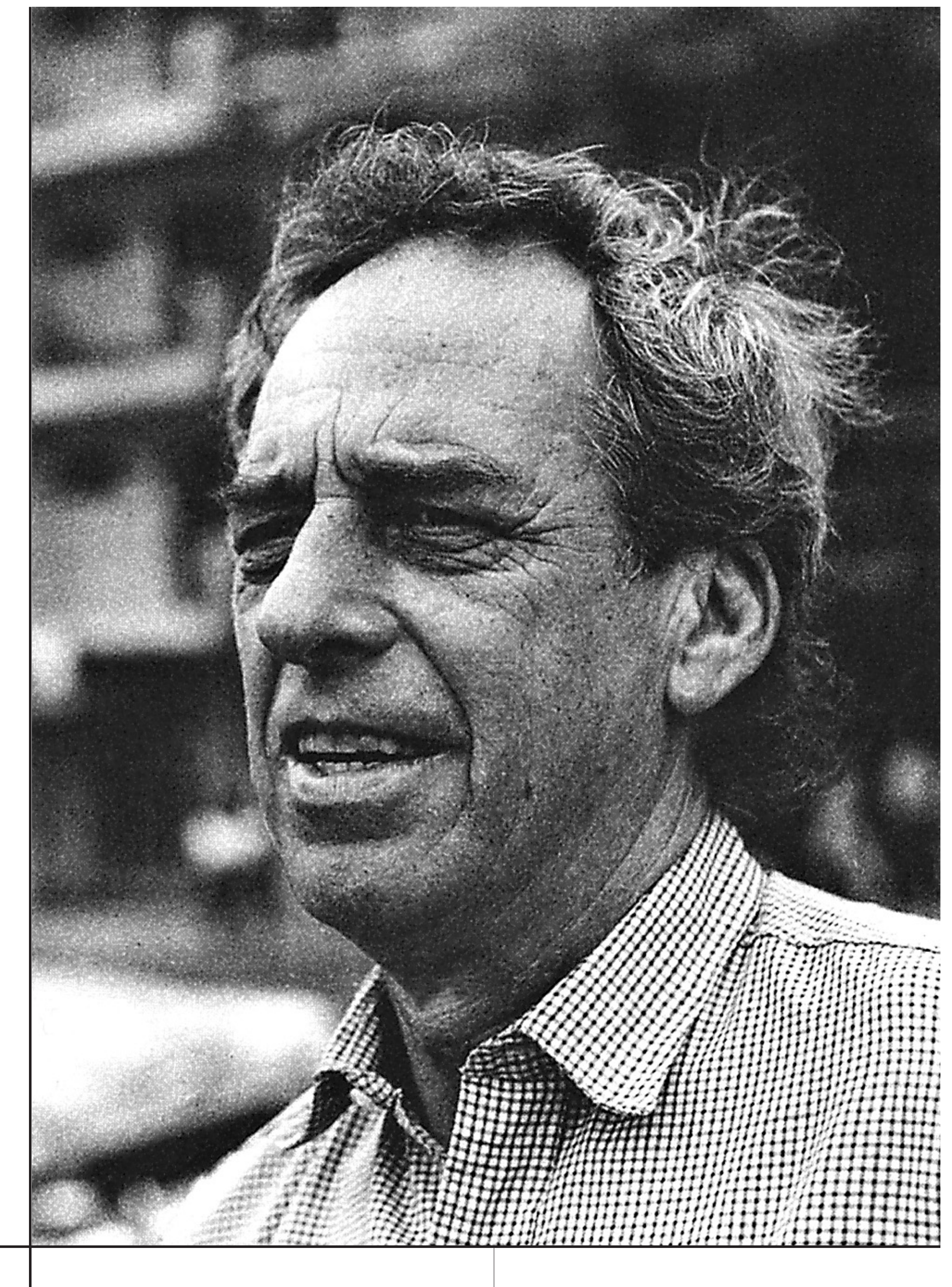
POR MARIANO DORR

La mayoría de los libros de Lewis Mumford (1895-1990) están ya sin circulación en castellano, por eso estos *Textos escogidos* aparecen en la Colección Exhumaciones de Ediciones Godot. Con prólogo y selección de Daniel Mundo, tenemos la oportunidad de introducirnos en la obra del gran urbanista norteamericano. En *Preparación cultural*, Mumford reconstruye magistralmente la invención del reloj y la lenta división del tiempo, primero en algunos fragmentos (el monasterio y el campanario) hasta llegar a nuestro día de veinticuatro horas de sesenta minutos cada una. Las agujas, antes de dar vueltas, señalaban la eternidad apuntando hacia el cielo, en lo más alto de las iglesias. El orden de las horas llegó con la orden benedictina, y con la división del tiempo, la división del trabajo. El proyecto tecnocientífico de dominación de la naturaleza fue explicitado por René Descartes en su *Discurso del método*, en el siglo XVII, cuando escribió que "conociendo la fuerza y las acciones" de todos los cuerpos que nos rodean, podríamos "hacernos como dueños y poseedores de la naturaleza". Es un texto que Lewis Mumford cita in extenso en su libro de 1934, *Técnica y civilización*. Antes de hacer una crítica al proyecto de dominación del planeta, Mumford observa que la motivación fundamental de los modernos consistía en "mejorar la condición del hombre". Hoy sabemos que no se logró, que su éxito consiste todavía en la reproducción de la más escandalosa desigualdad a nivel mundial. Sin embargo, no desdeñamos el uso de nuevas tecnologías, al contrario. Menos sabios, menos hábiles que antes, nos adaptamos a la vida como podemos. En este contexto, leer a Lewis Mumford puede ser una invitación a recuperar eso que –desde que las máquinas tomaron un lugar equivocado en el curso de nuestras vidas– habíamos perdido: la iniciativa. Lejos de ponernos en contra de la máquina, Mumford nos devuelve al rincón humanista del nacimiento de la técnica.

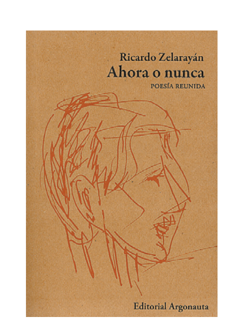
En el prólogo, Daniel Mundo cita *La ciudad en la historia*, donde Mumford escribe: "Lo que define a una ciudad no es el número sino su arte, su cultura y su propósito político". Es decir, no se trata de llevar la cuenta de los automóviles vendidos mes a mes, sino de observar su periplo cultural. En las horas cruciales que vive la ciudad de Buenos Aires hoy, con una Jefatura de Gobierno extraída del directorio de un grupo económico, las reflexiones de Mumford salpican frescura. Mundo, en una nota al pie a propósito de *La carretera y la ciudad*, escribe: "Las reflexiones ácidas que Mumford despliega sobre las planificaciones que se practican en las ciudades occidentales, y en particular las que se ejecutan en Nueva York, no pueden dejar de iluminar lo que se está produciendo en la Buenos Aires de principios de siglo XXI: la prosperidad económica aniquila la vida en común".

Para Lewis Mumford, una ciudad no existe sólo como un montón de automóviles intentando llegar a destino, sino sobre todo a partir de las preocupaciones y el trabajo de los hombres. La ciudad debe ser pensada no a partir de los vaivenes de la industria automotriz y los fastuosos emprendimientos inmobiliarios sino a favor de los hombres y mujeres que la habitan y la recorren cada día. Ⓡ

Tirar, perder o rescatar, pero urgente



Durante los años ’80, su novela *La piel del caballo* fue clave y cifra secreta. Mientras tanto, sus dos libros de poemas publicados hasta ahora marcarían a fuego a la generación de poetas de los ’90. En *Ahora o nunca* se reúnen los volúmenes *La obsesión del espacio* y *Roña criolla*, más poemas inéditos y los breves cuentos infantiles de *Traveseando*. Una oportunidad urgente de atrapar al escurridizo Ricardo Zelarayán y a una obra siempre en riesgo de perderse o tirarse.



Ahora o nunca
Poesía reunida
Ricardo Zelarayán
Argonauta
281 páginas

POR MERCEDES HALFON

Hasta hace algunos años, la obra de Ricardo Zelarayán permanecía rodeada de una particular aura de misterio. Hay que decir que esta rara incandescencia ha estado atizada por el propio autor, quien no vaciló en decir que casi toda su vida había escrito para “tirar o para perder”. Pero además de lo conjurado por él, la peripecia de sus ediciones ha seguido esa dirección. De Zelarayán se conocían dos libros de poemas: *La obsesión del espacio* (1972), que de vez en cuando aparecía en una edición de tapa oscura en librerías de usados; y *Roña criolla* (1991), agotado poco después de editarse. En el terreno de la prosa publicó la novela corta *La piel del caballo* (1986), pieza clave de su obra reeditada por Adriana Hidalgo a fines de los ‘90; y *Traveseando* (1984), un libro de cuentos infantiles que tampoco había circulado demasiado. A esto se suma *Lata peinada*, novela inconclusa, pero editada hace poco. El resto de su obra permanecía o bien inédita o bien extraviada para siempre. En esto hay un rasgo identitario: Zelarayán decía haberse mudado más de veintisiete veces sólo en Buenos Aires, y antes de eso lo hizo de provincia en provincia. En esas mudanzas, algunos papeles se perdieron y otros quedaron, arrugados, fragmentados, salvados de milagro de la hecatombe de la provincia dentro de la capital. Porque Zelarayán, que nació en Paraná a mediados de la década del ‘20 y vino de joven a Buenos Aires a estudiar Medicina, siempre se mantuvo fiel a su provincianismo, a ser en Buenos Aires el otro, el que alza la voz del otro, el que tiene que alzar la voz en capital, para ser escuchado.

Por eso, nunca mejor usado el adjetivo “reunido” para titular este libro que recopila la poesía de Ricardo Zelarayán. Hubo que reunir las piezas, los fragmentos más pertinentes de ser llamados “poéticos”, para realizar ésta, su poesía reunida. Y el nombre que lleva, *Ahora o nunca*, funciona como si se quisiera decir: o rescatamos a Ricardo Zelarayán de las negras fauces del olvido (propio y ajeno) o esto se pierde definitivamente. Como si hubiera un carácter urgente en la edición. Y también, por qué no, en el propio Zelarayán. Porque por más que haya empezado a publicar instado por sus amigos y “de grande”, hay una violencia radical en su obra, producto de una diferencia igual de tajante con lo que lo rodeaba, una urgencia por reconfigurar, a golpe de lenguaje, un nuevo mapa de la literatura argentina.

Zelarayán define al protagonista de *La piel del caballo* más que como un mirón, como un escuchón. He ahí un modelo de escritor, al que Zelarayán adscribe completamente. Su forma de hacer literatura –y aquí no hay diferencia entre su prosa y su poesía, y tal vez no la haya nunca– es a partir del habla popular, de las voces de la provincia. Transcripción de eso particular que aparece en el lenguaje hablado. La suya es una poesía más sonora que visual –ese adjetivo, tan usado y tan mal definido–, pero es precisamente a partir de ese sonido entrerriano que se arma el paisaje donde Zelarayán manda y crea escenas memorables: sexo en plazas, sangrientas trifulcas en casas de familia, trenes que recorren una salina inmensa en la noche y que dejan una marca indeleble en la retina. “Rezongado rezongo de palabra renga. Pelo y barro” arranca *Roña criolla*. “Al Hermenegildo le gusta la noche desplegada / y el día fruncido, la noche tensa como una manzana lustrada / como una manzana más negra que la noche reluciente”, dice en *La obsesión del espacio*.

El mismo escritor se encargó de despejar dudas con respecto a sus intenciones poéticas y filiaciones literarias. Sobre la parodia, dijo: “Me parece una estupidez total”. A la pregunta por la relación con la gauchesca, respondió que aborrecía a los gauchos y que además esa literatura no le interesaba en absoluto. Pero tampoco es todo negación y escarnio. Zelarayán se declaró seguidor de Macedonio Fernández en varias oportunidades y, yendo un poco más allá de la literatura argentina, comentó: “A mí los escritores que más me interesan –yo que leo en varios idiomas– son los que tienen una cadencia poética, una respiración poética. Y no le podés cambiar una palabra, porque es como un circuito eléctrico, circula como una corriente en el texto y eso es absolutamente poético, no hay nada que hacer. Esa cadencia viene también del hecho de que en un principio la novela era en verso también”. Exactamente eso es lo que pasa en sus poemas.

Es entonces en estas coordenadas que hay que leer a Ricardo Zelarayán, más aun teniendo en cuenta su introducción y vinculaciones en el mapa intelectual argentino de comienzos de la década del ‘70. Lo hizo con los creadores de la revista *Literal*, realizada por escritores lacanianos, posestructuralistas rebeldes que no firmaban sus notas. Pero en realidad, antes de que existiera esta revista con la que coqueteó, Zelarayán ya se había plantado a discutir las mismas cosas que se discutirían desde esa publicación. En el post-facio de *La obsesión del espacio* se ubicaba en contra de las ilusiones referenciales en la literatura y del realismo en general: “El lenguaje es para mí la única realidad”, dijo. Y de ahí: “No existen los poetas, existen los hablados por la poesía”. Como si lo único que pudiera terminar convirtiéndose en poema es aquello que fue primero descubierto en la realidad, ese feliz momento en que el sinsentido se desprende del habla alienada y el poeta es el que está ahí como buen “escuchón”, capturando palabras.

La poesía argentina contemporánea, buena parte de lo que se ha dado en llamar la “poesía de los ‘90”, sería impensable sin el aporte de Ricardo Zelarayán. La preponderancia que este poeta dio a lo coloquial ha abierto una puerta por la que pasaron muchos: Washington Cucurto, Fabián Casas, Martín Gambarotta, y otros tantos. No es casual que se mencionen sólo nombres masculinos. La escritura de Zelarayán, y su prosa también, está amparada en una sensibilidad viril que se regocija en lo festivo con cierta ingenuidad telúrica, en el machazo que resuelve a los gritos y a las trompadas. Su libro para niños, incluido también en esta antología, despliega sin embargo otro imaginario, otra sensibilidad: en *Traveseando*, con un vocabulario simple pero que no deja de lado la reflexión aguda y el humor, se hace aquellas preguntas existenciales que abren la curiosidad acerca de lo que nos rodea: qué sucede con el lento exterminio de los vasos de vidrio, con la tristeza del paraguas cerrado en el día de sol, preguntas que van hacia el mundo y vuelven convertidas en poema.

Campaña Nacional de Vacunación contra el Sarampión y la Polio

Desde el 28 de septiembre al 31 de octubre de 2009 en todo el país.
Para todos los niños y niñas menores de 5 años.

una
nueva
oportunidad
para que
crezcan
sanos

La vacunacion es **GRATUITA** en todos los Hospitales y Centros de Salud de la Argentina.

0800.222.1002 | sarampion-polio@msal.gov.ar | www.msal.gov.ar

